ИСТОРІЯ ЖИВОПИСИ

Р. МУТЕРЪ

РИХАРДЪ МУТЕРЪ

ИСТОРІЯ ЖИВОПИСИ

ОТЪ СРЕДНИХЪ ВѢКОВЪ ДО НАШИХЪ ДНЕЙ

ЧИТ. ЗАЛ

ПЕРЕВОДЪ В. ФРИЧЕ

МОСКВА
КНИГОИЗДАТЕЛЬСТВО
ПЕЧАТНИКЪ

Центр. Гор. Библио
им. М. А.
Островского
г. Комсомольск
г. Комсомольск н/А
ЦГБ им. Н. Островского

НИДЕРЛАНДСКОЕ
И
НѢМЕЦКОЕ ВОЗРОЖДЕНІЕ
И
ЭПОХА БАРОККО

ТОМЪ II

НИДЕРЛАНДСКОЕ
И
НѢМЕЦКОЕ ВОЗРОЖДЕНІЕ

Поклоненіе Агнцу. Средняя часть Гентскаго алтаря. Нижній рядъ.

Губертъ и Янъ ванъ Эйкъ.

Подобно итальянской живопись сѣвера также перешла около 1400 г. отъ орнаментально-стилизующаго направленія къ натуралистическому. Эта смѣна двухъ системъ произошла особенно быстро и особенно разительно въ Нидерландахъ.

Обычно новыя эпохи открываются неувѣренными попытками и исканіями.

Находящаяся въ Гентѣ алтарная картина братьевъ Эйкъ, напротивъ, заставляетъ вспомнить легенду о Палладѣ Аѳинѣ, во всеоружіи родившейся изъ головы Зевеса.

Hubertus e Eyck major quo nemo repertus.
Incepit pondusque Iohannes arte Secundus
Frater perfecit Iodeci Vyd prece fretus.

Эта находящаяся на старой рамѣ надпись является, какъ извѣстно, единственнымъ современнымъ документомъ, на которомъ зиждется слава Губерта ванъ Эйка. Мы не знаемъ, откуда онъ явился, не можемъ прослѣдить его развитія по его юношескимъ произведеніямъ. Когда онъ приступилъ къ творенію, обезсмертившему его имя, къ работѣ для Гентскаго алтаря, онъ былъ, повидимому, почти семидесятилѣтнимъ старикомъ. Закончить начатое имъ произведеніе онъ предоставилъ брату, бывшему на двадцать лѣтъ моложе его. Соотвѣтствуетъ ли эта картина въ ея дошедшемъ до насъ видѣ плану задумавшаго ее художника, вопросъ спорный. Не подлежитъ, повидимому, сомнѣнію лишь то, что картины, изображающія Бога-Отца, Пресвятую Дѣву, Іоанна и музицирующихъ ангеловъ, принадлежатъ именно Губерту.

Обнаруживающееся въ нихъ живописное мастерство поразительно. Живопись, стремившаяся уже не къ орнаментальной красочности, а къ иллюзіи дѣйствительности, къ точному воспроизведенію природы, нуждалась въ иныхъ техническихъ средствахъ, чѣмъ были тѣ, которыми располагало средневѣковое искусство. Необходимо было выразить живописнымъ образомъ матеріальность вещей, мягкость моделировки, нѣжность переходовъ, прозрачность тѣни, игру отсвѣтовъ, словомъ, все то, чѣмъ совершенно не интересовалось декоративно-стилизующее искусство. Вотъ почему черезъ все столѣтіе проходятъ, какъ уже было изложено въ исторіи итальянской живописи, самыя разнообразныя колористическія исканія. Нѣкоторые италіанцы, напр., Доменико Венеціано, сумѣли, правда, извлечь изъ старой техники а темпера новыя возможности и новую силу. Лучше этой техники сумѣла однако приспособиться къ новымъ тенденціямъ живопись масляными красками.

Заслуга великаго художника изъ Маасэйкъ и заключалась въ томъ, что онъ впервые примѣнилъ эту новую технику.

Въ его картинахъ все блеститъ и сверкаетъ. Жемчугомъ и алмазами украшена тіара Бога-Отца, рубинами и алмазами унизанъ край Его одежды. Сверкаетъ и блеститъ скипетръ. Блестящая царская корона лежитъ у ногъ Царя царей. Его пылающая красная фигура выступаетъ на фонѣ ковра съ богатымъ рисункомъ. Такая же красочная пышность отличаетъ и три остальныя картины. Тщетно пытался бы болѣе ранній художникъ изобразить такъ эти синіе и зеленые плащи, пылающимъ блескомъ окутывающіе фигуры Маріи и Крестителя, эту блестящую украшенную металлическими лиліями корону Мадонны, эти алмазы, сверкающіе на одеждѣ Крестителя, эти тяжелыя парчевыя одежды ангеловъ, эти переливающія огнемъ застежки, этотъ блескъ дубоваго дерева и органныхъ трубъ.

Не менѣе поразительна пластичность моделировки.

Въ мощной тѣлесности сидятъ кругомъ фигуры. Между тѣмъ, какъ средневѣковое искусство давало только линейный, краской заполненный поперечный разрѣзъ явленій, Губертъ умѣетъ такъ хорошо дать почувствовать округлость фигуръ, что онѣ производятъ впечатлѣніе глыбъ, которыя точно можно охватить руками.

Нельзя, конечно, упускать изъ вида, что онъ тѣмъ не менѣе былъ связанъ съ средневѣковымъ искусствомъ еще весьма крѣпкими нитями. Кватрочентистомъ онъ былъ въ томъ смыслѣ, что видѣлъ вещи уже не какъ комплексы линій, а какъ тѣла, что онъ достигалъ красочности, которой мозаичное искусство было обязано великолѣпію матеріала, чисто живописнымъ путемъ. И однако съ средневѣковымъ искусствомъ его еще связываетъ ярко выраженное стремленіе къ монументальности. Какъ въ Италіи, такъ существовало и въ Нидерландахъ величественное декоративное искусство, и отблескъ его еще покоится на твореніяхъ Губерта. Мощное величіе, величавая простота, сакральная торжественность—таковы эпитеты, обычно прилагаемые къ его иконамъ. Величественны и строги черты лика Бога-Отца. Фигура его воспроизведена въ рѣзко-фронтальномъ положеніи. Величественными складками ложится одежда. Спокойнымъ жестомъ поднимаетъ Онъ, благословляя,

руку. Напоминаютъ своей торжественностью святыхъ, въ сіяющемъ блескѣ мозаики царящихъ іератически-строго въ абсидѣ старыхъ храмовъ, и фигуры Маріи и Крестителя, несмотря на тщательность, съ которой воспроизведены всѣ мелочи.

Эта склонность къ монументальному творчеству отводитъ Губерту ванъ Эйку въ сѣверномъ искусствѣ приблизительно такое же мѣсто, какое въ итальянскомъ занимаетъ Мазаччьо. Мазаччьо не нашелъ непосредственныхъ послѣдователей. Только почти столѣтіе послѣ его смерти, когда насытилась жажда натурализма и пробудилась вновь тоска по монументальному стилю, избрали его своимъ учителемъ Микель Анджело и Рафаэль. Такъ и слава Губерта была въ XV вѣкѣ затемнѣна славой Яна. Только когда сто лѣтъ спустя стоялъ передъ Гентскимъ алтаремъ Дюреръ, онъ болѣе всего восхищался созданіями Губерта. Богъ-Отецъ послѣдняго навѣялъ ему видѣніе о Четырехъ апостолахъ.

Этимъ уже указано, что отличаетъ Яна отъ его старшаго брата. Соотвѣтствуетъ ли алтарная картина, въ томъ видѣ, въ какомъ мы ее знаемъ, первоначальному замыслу Губерта? Или же Янъ шелъ своей дорогой, когда и гдѣ только могъ? На послѣдній вопросъ невольно хочется отвѣтить утвердительно. Ибо даже отъ тѣхъ иконъ, гдѣ онъ по необходимости слѣдовалъ по стопамъ брата, вѣетъ совсѣмъ особымъ духомъ. Подобно тому, какъ онъ никогда бы не создалъ трехъ могучихъ центральныхъ фигуръ (въ доказательство можно сослаться на его голову Христа въ Берлинскомъ Музеѣ, представляющую шедевръ изображенія мелочей, но совершенно лишенную духовнаго величія, вложеннаго Губертомъ въ ликъ Бога-Отца), такъ уступаетъ онъ брату и въ своихъ музицирующихъ ангелахъ, являющихся дополненіемъ къ аналогичному сюжету Губерта. У послѣдняго все тѣлесное растворяется въ опредѣленномъ настроеніи. Его фигуры проникнуты духомъ музыки до самыхъ кончиковъ пальцевъ. Ванъ Мандеръ указываетъ, правда, съ похвалой на то, что при взглядѣ на картину съ музицирующими ангелами зритель ясно видитъ, какой голосъ у того или другого ангела, баритонъ, теноръ, или контральтъ, такъ правильно передано положеніе губъ, и однако вы чувствуете, что механическое соединеніе подобныхъ мелочей не вяжется съ сущностью сакральнаго стиля и что фигуры немного похожи на модели,—черта, которой Губертъ постарался бы избѣжать. У Яна нѣтъ священническихъ жестовъ, нѣтъ монументальныхъ тенденцій брата.

Даже тѣ картины, которыя должны были быть по общему плану выдержаны въ крупномъ форматѣ, обличаютъ въ немъ скорѣе миніатюриста, взоръ котораго прикованъ къ красочной поверхности вещей, къ эпидермѣ моделей, къ богатству мелочей жизни. Поэтому онъ кажется не совсѣмъ на своемъ мѣстѣ въ произведеніи, задуманномъ первоначально въ торжественно-монументальномъ стилѣ. Съ другой стороны чувствуется однако, что именно благодаря этимъ своимъ качествамъ Янъ болѣе Губерта былъ предназначенъ дать вѣку то, что тотъ желалъ имѣть.

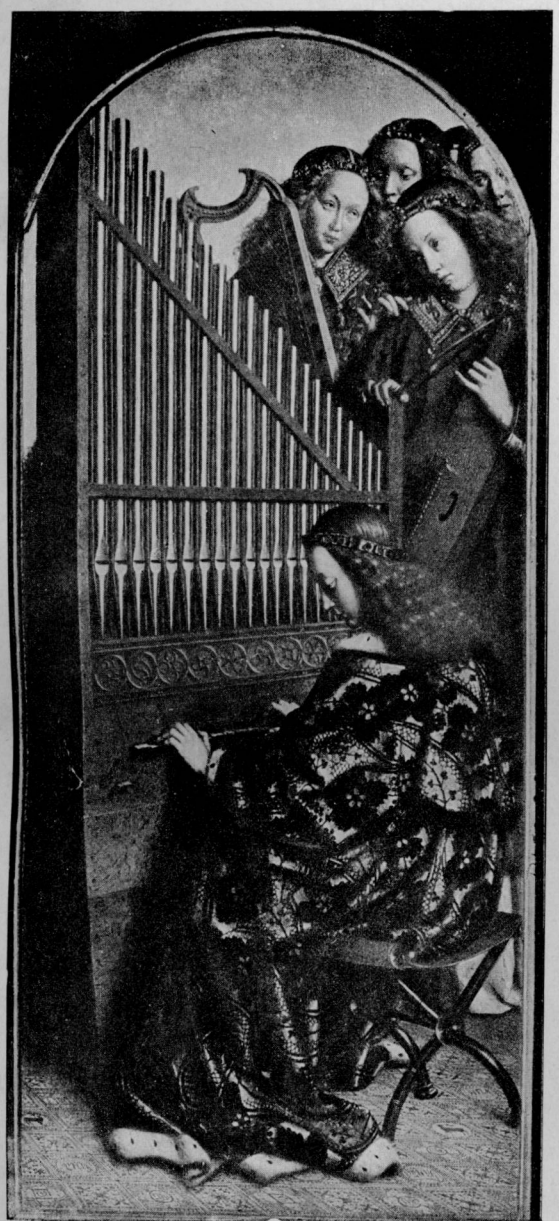
Обѣ фигуры, замыкающія верхній рядъ картинъ, фигуры Адама и Евы, представляютъ собой высшее проявленіе проникнутаго піэтетомъ

изображенія нагого тѣла. Адамъ и Ева принадлежали къ постоянному репертуару средневѣкового искусства. Они были для тогдашнихъ художниковъ почти единственнымъ поводомъ изображать наготу. Если вспомнить плафоны въ соборѣ Св. Михаила въ Гильдесгеймѣ или барельефы Джьотто на флорентійскомъ кампаниле, то нельзя отрицать, что задача въ смыслѣ письма была рѣшена удовлетворительно. Пятнадцатое столѣтіе преслѣдовало уже иныя цѣли. Линейныя арабески должны были уступить мѣсто тѣлесной округлости и красочной правдѣ. Творенія Мазолино и Мазаччьо въ Капеллѣ Бранкаччи являются наиболѣе ранними примѣрами этого новаго направленія. Обвѣянныя классической граціей, почти похожія на статуи Поликлета стоятъ передъ нами фигуры Мазолино, а Мазаччьо передавалъ мастерски силуэтъ тѣлъ, находящихся въ мощномъ движеніи.

Возможны ли были подобныя произведенія на сѣверѣ? Едва ли! Художники сѣвера не знали античнаго міра, стоявшаго передъ глазами Мазолино, не видѣли они и той красоты, которую раскрываетъ взорамъ художника жизнь въ южныхъ странахъ. Когда житель сѣвера снимаетъ платье, онъ является скорѣе раздѣтымъ, чѣмъ нагимъ. Потерянъ ритмъ непринужденныхъ движеній. Нѣтъ той одухотворенности тѣла, которую сообщали грекамъ гимнастическія упражненія. Взорамъ, воспитавшимся на классическихъ статуяхъ и итальянскихъ картинахъ, нагіе люди ванъ Эйка покажутся поэтому некрасивыми. А Янъ ничего не сдѣлалъ, чтобы смягчить это впечатлѣніе. Эстетика, цѣлью которой является исправленіе природы, принципъ corriger la nature, эта эстетика, игравшая въ болѣе позднія эпохи такую большую роль, ему чужда и непонятна. Съ безпредѣльнымъ благоговѣніемъ взираетъ онъ на скудную природу, являемую ему его родиной, и срисовываетъ двухъ нагихъ людей въ той самой позѣ, которую невольно принимаютъ два натурщика, которымъ нагота въ тягость. Еще до грѣхопаденія Адамъ и Ева стыдятся своей наготы. У него крѣпкая грудная клѣтка и огромныя рабочія руки, у нея—увядшая грудь, остро выступающія колѣни, жилистыя ноги и толстый весь въ складкахъ животъ. Перенести все это на полотно въ духѣ фотографическаго снимка безъ всякой ретушевки—таковъ честолюбивый замыселъ Яна. Онъ воспроизводитъ складки на шеѣ Адама, волосы на груди и на ногахъ. Во всѣ столѣтія существовала въ искусствѣ традиція не изображать волосъ, покрывающихъ извѣстныя части женскаго тѣла. Въ своемъ увлеченіи мелочами и подробностями Янъ, напротивъ, тщательно воспроизводитъ каждый волосокъ на тѣлѣ Евы.

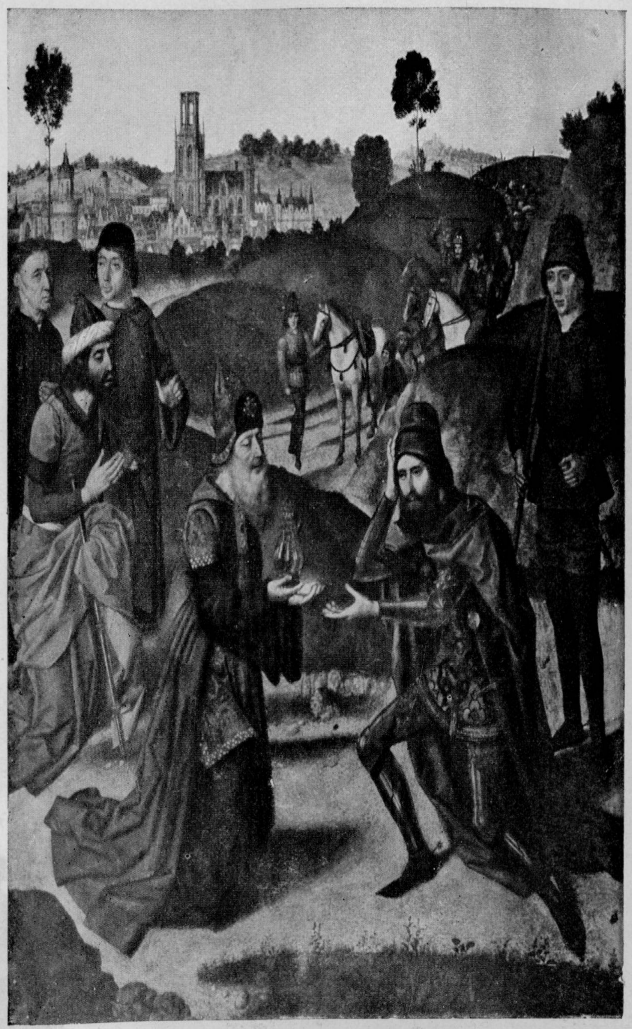
Ему даже въ голову не приходитъ, что у первыхъ людей, ходившихъ неодѣтыми, еще не было тѣхъ мѣстныхъ различій въ окраскѣ кожи, которыя являются слѣдствіемъ одежды. Онъ точно передаетъ противоположность между болѣе свѣтлымъ цвѣтомъ тѣла и болѣе темнымъ цвѣтомъ лица, шеи и рукъ. Никогда раньше природа не передавалась съ такой точностью, какъ настоящее факсимилэ. Доказавъ, насколько художникъ можетъ приблизиться къ природѣ, Янъ тѣмъ самымъ указалъ своему вѣку новую цѣль.

Оборотная сторона этихъ картинъ изображаетъ Благовѣщеніе.

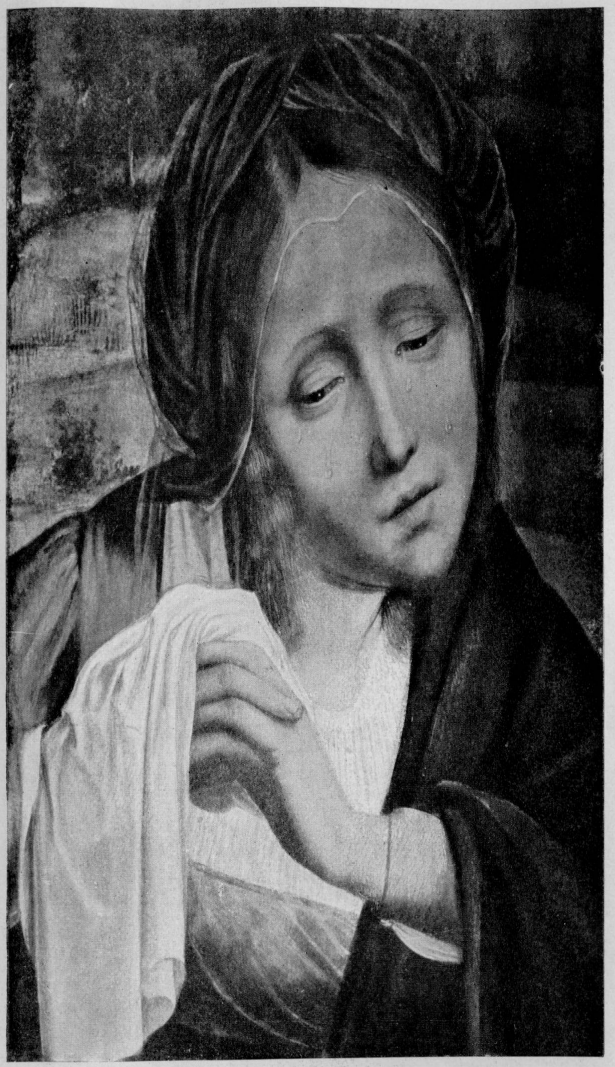


Губертъ ванъ Эйкъ *Музыка ангеловъ.*

Янъ ванъ Эйкъ: *Мадонна.*



Д. Боутсъ: *Мельхиседекъ и Авраамъ.*



К. Массисъ: *Марія Магдалина*

Здѣсь—впервые въ искусствѣ сѣвера—сцена перенесена въ детально выписанный интерьёръ. Передъ нами комната, гдѣ Марія склонила колѣни передъ налоемъ. Въ стѣнной нишѣ хранятся книги и бутылки, подсвѣчникъ и кувшинъ. Передъ небольшимъ домашнимъ алтаремъ виситъ лампадка. Изъ окна раскрывается видъ на улицу.

Внизу, на внѣшней сторонѣ створовъ, стоятъ колѣнопреклоненные Іодокусъ Видъ и его жена Изабелла, принесшіе произведеніе обоихъ художниковъ въ даръ церкви Св. Іоанна въ Гентѣ. Они стоятъ на колѣняхъ передъ обоими патронами храма, похожими на раскрашенныя фигуры изъ песчаника, онъ—немного глуповатый на видъ, съ расплывшимся лицомъ, типъ рантье, помышляющаго послѣ трудовой жизни о благѣ душевномъ, она несмотря на свои 50 лѣтъ все еще крѣпкая женщина съ грубыми руками работницы, съ яснымъ, энергичнымъ, отнюдь не мечтательнымъ взоромъ, такъ сказать прабабка всѣхъ сурово-строгихъ женщинъ, извѣстныхъ намъ по голландскимъ картинамъ эпохи Франса Гальса.

Вѣроятно, кисти Яна принадлежатъ всецѣло и нижнія картины внутренней части алтаря. Мысль, отъ которой исходилъ Губертъ, именно, что только отдѣльныя крупныя фигуры съ ярко выраженнымъ силуэтомъ могутъ производить декоративное впечатлѣніе, не безпокоила Яна, и онъ быстро перешелъ отъ крупнаго къ микроскопическому. Изображаются яко бы: поклоненіе Агнцу, праведные судьи, воинство Христово, святые и отшельники. И однако, если бы не подпись, трудно было бы понять библейскій характеръ этихъ фигуръ. На одной сторонѣ видны государи, выѣзжающіе съ своей свитой на охоту, на другой—монахи и нищіе, босяки, идущіе по проѣзжей дорогѣ—на ногахъ мозоли, лицо сожжено солнцемъ. И всѣ эти маленькія фигурки заполняютъ собой детальнѣйшимъ образомъ воспроизведенный пейзажъ. Широко раскинулась покрытая травой земля. Маргаритки и анемоны, фіалки и львиная пасть, земляника и анютины глазки растутъ и цвѣтутъ кругомъ. Въ кустахъ пылаютъ розы. Поднимаются кипарисы, апельсинныя деревья и пиніи. Изъ темной зелени выглядываетъ синій виноградъ.

Янъ ванъ Эйкъ, быть-можетъ, воображалъ, что, изображая южный, экзотическій пейзажъ, онъ придаетъ своимъ картинамъ своего рода восточный оттѣнокъ. Въ 1428 году онъ отправился по порученію Филиппа Добраго въ Португалію писать портретъ португальской принцессы Изабеллы. Мотивы природы, подобные видѣннымъ имъ въ этой отдаленной странѣ, казались ему особенно подходящимъ фономъ для сценъ, происходившихъ вѣдь также на далекой чужбинѣ. Еще интереснѣе того факта, что онъ думалъ быть точнымъ, изображая природу, непохожую на природу родной страны, является однако то обстоятельство, что онъ вообще не боялся брать фономъ для изображаемыхъ сценъ такой детально выписанный пейзажъ. Здѣсь становится особенно яснымъ, что въ гентской алтарной картинѣ сталкиваются два совершенно противоположныхъ стиля. Величественный Губертъ исходитъ изъ средневѣкового монументальнаго искусства. Янъ, напротивъ, отправляется отъ миніатюрной живописи, украшавшей драгоцѣнныя

рукописи и молитвенники. Подобныя миніатюры были предназначены производить впечатлѣніе не на разстояніи. Книгу брали въ руки, а миніатюры разглядывали черезъ увеличительное стекло. Здѣсь можно было, слѣдовательно, въ разработкѣ деталей итти очень далеко. Янъ ванъ Эйкъ и перенесъ принципы миніатюрной живописи на алтарную картину. Если о немъ говорятъ, что онъ былъ на сѣверѣ первымъ пейзажистомъ, то это вѣрно, стало быть, лишь въ томъ отношеніи, что онъ первый внесъ въ церковную живопись элементы, допускавшіеся раньше только въ миніатюрахъ.

Въ своихъ остальныхъ произведеніяхъ, предназначавшихся не для церквей, а для небольшихъ комнатъ частныхъ лицъ, Янъ могъ еще послѣдовательнѣе развить эту характерную для его таланта склонность къ мелочамъ. Въ этомъ отношеніи онъ былъ художникомъ par excellence, недосягаемымъ предкомъ всѣхъ Менцелей и Мейссонье, создававшимъ въ маленькихъ салонныхъ вещицахъ шедевры тончайшей отдѣлки и красочной привлекательности. Хотя большинство изъ этихъ произведеній Яна изображаетъ Мадоннъ,—не ищите въ нихъ благочестивыхъ настроеній! Придворный художникъ бургундскихъ королей, онъ обращается не къ смутнымъ чувствамъ народа, а къ опытному глазу знатоковъ. Онъ выбираетъ темы изъ Св. Писанія, потому что подобныя темы были все еще особенно понятны людямъ. Его самого однако интересуетъ лишь доброкачественность живописи, живописная идея, облекающаяся въ старый, требуемый традиціей, сюжетъ. Принципіально избѣгаетъ онъ создавать искусственно настроеніе. Ни восторженная экстатичность, ни меланхолическое раздумье не одухотворяютъ лица Маріи. Она мѣщанка, здоровая, отнюдь не эѳирная, скорѣе крѣпкая и массивная. Вокругъ ея головы, естественно, нѣтъ ореола. Ореолъ не подходилъ бы къ земному характеру этой Маріи, архаическій блескъ золота былъ бы неумѣстенъ въ искусствѣ, выражавшемъ красочное сіяніе вещей чисто живописными средствами. То, на что Янъ ставитъ удареніе, это вообще не столько фигура сама по себѣ, а фигура въ пространствѣ. Изображеніе пространственной красоты—такова въ сущности тема его картинъ.

Этимъ объясняется мѣсто, гдѣ происходитъ обычно сцена. Только одна картина (въ Берлинѣ), обычно приписываемая кому-либо изъ его послѣдователей, изображаетъ Марію на вольномъ воздухѣ: она стоитъ у колодца передъ аллеей изъ кустовъ и южныхъ деревьевъ. На хранящейся во Франкфуртѣ картинѣ она сидитъ въ комнатѣ. Налѣво на подоконьѣ лежитъ яблоко, направо въ нишѣ виднѣются бутылки, книги и тазъ для умыванія. Обычно же мѣстомъ дѣйствія является церковь. Они великолѣпны эти старые церковные интерьёры съ ихъ мозаичнымъ поломъ, ихъ богато украшенными капителями, ихъ прямоугольными окнами и разноцвѣтными стеклами. Когда сбоку или сверху вливается золотистый свѣтъ, то получаются самые своеобразные свѣтовые феномены. Янъ ванъ Эйкъ любилъ эти церкви по той же причинѣ, по которой въ XIX вѣкѣ ихъ любилъ Менцель: отчасти изъ-за блестящихъ деталей креселъ на клиросѣ, органовъ и налоевъ, отчасти ради свѣта, падающаго съ самыхъ противо-

положныхъ сторонъ и играющаго на пилястрахъ, стѣнахъ и мраморныхъ плитахъ пола, отчасти и въ особенности въ виду невыразимой красоты пространственныхъ отношеній, въ виду перспективныхъ чудесъ, создаваемыхъ игрою линій и свѣта.

Если Янъ предпочиталъ романскій стиль готическому, то это имѣло, вѣроятно, двѣ причины. Отчасти потому, что къ массивнымъ фигурамъ не подходили бы стройные пилястры и въ высь уходящія арки, отчасти здѣсь скрывалось также—какъ при выборѣ южнаго пейзажа для алтарной картины церкви Св. Іоанна—стремленіе къ дѣловитой точности. Готика была тогда въ модѣ. Въ романскомъ стилѣ уже нѣсколько столѣтій ничего не строили. Было поэтому естественно выбирать фономъ для историческихъ фигуръ Библіи также и архитектурный стиль, уже успѣвшій стать историческимъ. На хранящейся въ Петербургѣ картинѣ Марія выслушиваетъ вѣсть ангела въ церковномъ интерьёрѣ. На находящейся въ Берлинѣ картинѣ она стоитъ съ Младенцемъ въ среднемъ нефѣ высокаго собора. Слѣва открывается видъ на боковой нефъ, сзади—на хоры. На антверпенской картинѣ, изображающей каноника ванъ деръ Паеленъ, дана только часть интерьёра: мимо трона взоръ падаетъ на обоюдо выпуклыя стекла оконъ и на колоннады.

Хорошенькая, находящаяся въ Дрезденѣ картина воспроизводитъ еще болѣе обширное пространство. Передъ вами длинная колоннада, сверкаютъ и блестятъ статуетки, капители и дароносицы. Иногда—какъ на Мадоннѣ барона Г. Ротшильда,—церковный интерьёръ соединенъ съ пейзажемъ. Балдахинъ, подъ которымъ стоитъ Марія, возвышается на монастырской террасѣ. Съ обѣихъ сторонъ мимо нея взоръ падаетъ на лѣсистые холмы, на рѣки и богатые города. Словами трудно описать, какъ все это нарисовано. Въ подобныхъ небольшихъ картинахъ нашла свое высшее развитіе ремесленная ловкость сѣвернаго средневѣковья. Что насъ поражаетъ въ готическихъ постройкахъ XIV вѣка, во всѣхъ этихъ кивотахъ, купеляхъ, дарохранительницахъ, находящихся въ сѣверныхъ храмахъ, такъ это именно небывалое мастерство работы, не знающее никакихъ трудностей мастерство, съ которымъ вырѣзаны и вплетены всѣ эти вырѣзки и всѣ эти розетки, точно онѣ сдѣланы не изъ твердаго камня, а изъ мягкой глины.

Въ XV ст. эта ручная гимнастика пошла на пользу также живописи. Послѣ того, какъ глазъ научился улавливать формы дѣйствительности, научились и руки воспроизводить живую природу съ такой же свойственной жонглерамъ увѣренностью, съ какой каменотесы эпохи готики превращали камень въ филигранную работу.

Въ своихъ картинахъ Янъ нагромождаетъ все самое пестрое, все самое блестящее. Пылаютъ восточные ковры, сверкаютъ діадемы и короны, рыцарскія брони и епископскіе жезлы, блестятъ лампы и кувшины, бутылки изъ-подъ воды и мѣдные подсвѣчники, алмазы и стекла оконъ. Если вы возьмете увеличительное стекло, то вы можете прочесть текстъ открытыхъ книгъ, а зоологъ могъ бы назвать по имени летающихъ въ воздухѣ птицъ, хотя онѣ и не больше острія булавки. А что уже совсѣмъ поразительно, такъ это то, что въ этой живописи мелочей нѣтъ ничего мелочного. Ибо ничтожное не выступаетъ назой-

ливо впередъ. Неслыханное чутье подсказало каждой подробности то именно мѣсто въ общемъ планѣ, котораго она заслуживаетъ. Этимъ объясняется также, почему эти картины, большинство которыхъ не больше ладони, навѣваютъ впечатлѣніе такого пространственнаго простора.

Художникъ, вся сила котораго была въ его глазахъ, инстинктивно добился эффектовъ, какихъ итальянцы не сумѣли достигнуть на базисѣ кропотливыхъ теоретическихъ изысканій.

О способностяхъ Яна ванъ Эйка въ качествѣ портретиста могутъ дать ясное представленіе уже портреты дарителей, встрѣчающіеся на многихъ его картинахъ: супружеская чета Видъ на гентской алтарной картинѣ или каноникъ ванъ деръ Паеленъ (на картинѣ въ Антверпенѣ), стоящій передъ Маріей на колѣняхъ, держа въ рукѣ очки въ роговой оправѣ. Стоитъ только выдѣлить эти головы изъ церковнаго ансамбля и передъ вами уже образцы портретной живописи художника. Ранняя нидерландская портретная живопись значительно отличалась отъ процвѣтавшей одновременно съ ней итальянской. Древнѣйшіе итальянскіе портреты были раскрашенными барельефами. Такъ какъ художники исходили отъ моделей, то они заставляли голову покоиться рѣзкимъ профилемъ на томъ или другомъ фонѣ. Такъ какъ въ Нидерландахъ не было этой связи портретной живописи съ искусствомъ медальеровъ, то Янъ ванъ Эйкъ могъ и не считаться съ подобными правилами.

Голова передана имъ обыкновенно не въ профиль, а en trois quart. Кажется нѣтъ необходимости подчеркивать, что онъ увлекался деталями не менѣе итальянцевъ, что онъ даже превзошелъ Пизанелло въ разработкѣ подробностей.

Каждая эпоха имѣетъ свои излюбленные типы. Эпоха чинквеченто отдавала предпочтеніе правильной красотѣ, простому силуэту, не слишкомъ богатому индивидуальными чертами. Янъ ванъ Эйкъ, напротивъ, любилъ, повидимому, лица съ индивидуальными подробностями, лица, уклоняющіяся отъ общей нормы. У него не встрѣчаются дѣвушки и юноши съ нѣжными, мало выразительными чертами. Если часто указываютъ на портретъ его жены (въ Брюггѣ), отличающійся нѣкоторой величавостью, то именно затѣмъ, чтобы подчеркнуть его исключительное мѣсто среди остальныхъ произведеній художника. Вообще же онъ упивается мелочами, воспроизводя плохо выбритыя бороды, прыщи и морщины. На лбу, вокругъ глазъ и рта—тысяча складокъ и морщинокъ. Носъ необыченъ: или сплюснутъ, какъ у негра, или изогнутъ, какъ клювъ ястреба. Особое честолюбіе онъ видѣлъ въ томъ, чтобы передать ухо со всѣми его подробностями.

Тѣми же соображеніями руководился онъ и при передачѣ костюма. Люди одѣты въ матеріи съ рисункомъ. Грудь украшена цѣпью, написанной съ тонкостью ювелирнаго искусства. Играютъ видную роль въ портретахъ Яна въ особенности волосы и мѣха. Подобно тому, какъ на алтарной картинѣ въ Гентѣ онъ воспроизвелъ каждый волосокъ на груди и ногахъ Адама, такъ одѣваетъ онъ позирующихъ ему людей въ мѣховыя шубы или въ цилиндры изъ грубой шерсти, детальнѣйшимъ образомъ воспроизводя всякую малѣйшую подробность.

Наиболѣе, быть можетъ, интересные изъ этихъ портретовъ находятся теперь въ Берлинѣ, здѣсь хранится и рыцарь Золотого Руна, этотъ крѣпкій аристократъ, такъ странно напоминающій епископа Норфольскаго Гольбейна, и тотъ другой коренастый господинъ, точно застывшій въ позѣ модели, держащій костистыми пальцами гвоздику, тогдашній модный цвѣтокъ, и купецъ Арнольфини изъ Брюгге съ длиннымъ ястребинымъ носомъ, выступающими, какъ у индѣйца, скулами и маленькими холодными хитро-наблюдательными глазками. Въ Лондонской Національной Галлереѣ—гдѣ хранится кромѣ того еще портретъ мужчины странно похожаго на негра—находится и картина, изображающая свадьбу Арнольфини. Между тѣмъ, какъ для остальныхъ своихъ портретовъ Янъ выбиралъ обычно нейтральный фонъ, здѣсь онъ могъ блеснуть и передачей мѣста дѣйствія. Фигуры даны во весь ростъ. Арнольфини въ высокомъ цилиндрѣ и опушенномъ мѣхомъ костюмѣ торжественно соединяетъ руку съ рукою супруги, одежда которой также опушена тонкошерстнымъ горностаемъ. Рядомъ съ ними собачка. На потолкѣ блеститъ люстра, а въ висящемъ на стѣнѣ металлическомъ зеркалѣ еще разъ отражается въ миніатюрномъ видѣ вся эта сцена—вмѣстѣ съ окнами и падающимъ въ нихъ свѣтомъ.

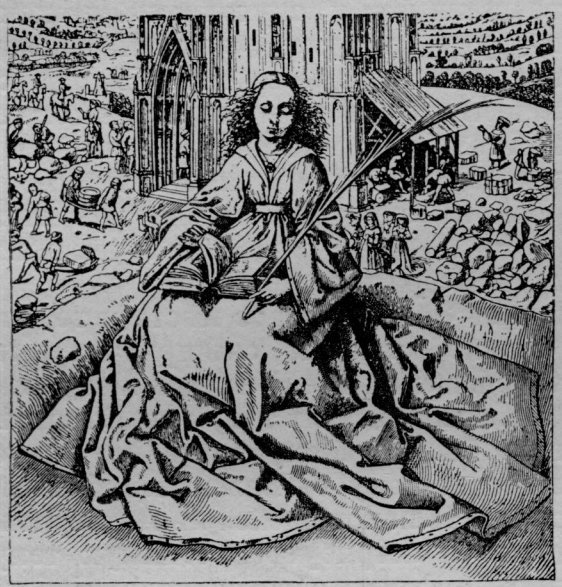
Здѣсь мы имѣемъ передъ собой въ зародышѣ одинъ изъ тѣхъ великолѣпныхъ интерьёровъ, какіе въ XVII ст. создавали художники въ родѣ Питера де-Хоха и ванъ деръ Меера изъ Дельфта.

Занимаетъ въ творчествѣ Яна ванъ Эйка широкое мѣсто и то, что принято называть жанромъ. Гдѣ только возможно, онъ придавалъ на своихъ библейскихъ картинахъ изображаемой сценѣ всегда жанровый характеръ. Интересно напр., какъ онъ воспроизвелъ тему о св. Варварѣ. Какъ извѣстно, святую сбросили съ башни. Монументальное искусство среднихъ вѣковъ изображало ее поэтому съ маленькой башней, какъ ея аттрибутомъ, на ладони руки. На находящейся въ Антверпенѣ картинѣ Янъ ванъ Эйкъ превращаетъ ея аттрибутъ въ главную тему. Варвара сидитъ съ книгой у подножія строящейся церкви. Рабочіе привозятъ камни, обрабатываютъ пилястры, поднимаютъ вверхъ тяжелые капители.

Янъ ванъ Эйкъ пользуется, стало быть, св. Варварой, чтобы изобразить работу на стройкѣ, подобно тому, какъ впослѣдствіи Питеръ Брегель пользовался для той же цѣли сюжетомъ вавилонскаго столпотворенія. Настоящія жанровыя картины Яна до насъ не дошли. О томъ, какъ высоко ихъ цѣнили, можно судить по сообщеніямъ одного стараго писателя, который восхищался тремя такими картинами въ коллекціи одного сѣверо-итальянскаго любителя искусства: одна изображала рыбака, поймавшаго выдру, другая—купающихся женщинъ, третья—купца, сводящаго счеты съ своимъ управляющимъ.

Нѣкоторое представленіе о нихъ можетъ дать находящаяся въ Лейпцигскомъ Музеѣ картина, принадлежащая одному изъ послѣдователей Яна, быть можетъ, флемайльскому мастеру, картина, изображающая, какъ нагая дѣвушка, желая околдовать полюбившагося ей мужчину, заставляетъ искры падать на восковое сердце.

Послѣдователи ванъ Эйка.



Янъ ванъ Эйкъ: Св. Варвара.

Можно ли говорить о дальнѣйшемъ прогрессивномъ развитіи въ XV в. нидерландскаго искусства?

Трудно отвѣтить на этотъ вопросъ.

Въ нидерландскомъ искусствѣ какъ будто нѣтъ того, что сообщало эволюціи итальянскаго творчества ея логическую линію и богатство оттѣнковъ. На югѣ замѣчаются планомѣрная постановка и планомѣрное рѣшеніе проблемъ, сотрудничество содѣйствующихъ и конкурирующихъ умовъ, изъ которыхъ каждый выполняетъ опредѣленную миссію. На сѣверѣ напротивъ феноменальное появленіе великихъ личностей подобно метеорамъ, пронизывающимъ небосводъ. Потомъ слѣдуетъ дѣятельность почтенныхъ работниковъ, изумленно, широко раскрытыми глазами созерцающихъ явленіе, котораго они не понимаютъ.

Начало нидерландской живописи было вмѣстѣ съ тѣмъ ея кульминаціоннымъ пунктомъ. Янъ ванъ Эйкъ сразу довелъ искусство письма до послѣдней степени совершенства. Для его послѣдователей было уже цѣлымъ подвигомъ, если они до извѣстной степени приближались къ этой цѣли. Стремились они къ ней всѣми силами души. Съ безпредѣльнымъ терпѣніемъ писали они свои картины, съ проникновеннымъ самозабвеніемъ погружались они въ мельчайшія мелочи. Это почтенное трудолюбіе доставило имъ хорошіе доходы. Какъ въ XIX в. картины Мейссонье, такъ въ XV в. произведенія нидерландцевъ пользовались большимъ спросомъ и большимъ сочувствіемъ любителей, которымъ доставляетъ удовольствіе разсматривать картины въ увеличительное

стекло. Вывозились онѣ въ Испанію, Португалію, Францію, даже Италію, оплачивались онѣ также дорого, какъ брабантскія кружева.

Въ этихъ картинахъ нѣтъ того, что дѣйствуетъ такъ возбуждающе въ произведеніяхъ ванъ Эйка. Все очень похоже, но нѣтъ того ума, нѣтъ той брызжущей жизни, которые у ванъ Эйка одухотворяютъ каждую подробность. И не будемъ забывать, что перечень именъ—обязанность скорѣе лѣтописца, чѣмъ историка.

Петръ Кристусъ былъ, повидимому, ученикомъ Яна ванъ Эйка. Онъ широко пользовался картинами и художественными реквизитами учителя. Въ находящейся въ Берлинѣ Мадоннѣ съ Св. Екатериной онъ просто нѣсколько иначе разставилъ три главныя фигуры на лѣвой сторонѣ и нѣсколько измѣнилъ фонъ. На другой его картинѣ (въ Франкфуртѣ) повторяются: коверъ изъ дрезденской Мадонны Яна и (на фасадѣ престола) фигуры Адама и Евы изъ гентской алтарной картины. На берлинскомъ Благовѣщеніи интерьёръ и кусочекъ пейзажа, видный въ окна и въ дверь, выписаны также детально, хотя и переданы не такъ живописно, какъ у Яна ванъ Эйка. Интереснѣе другихъ находящаяся въ Кёльнѣ картина (аналогичныя произведенія ванъ Эйка до насъ не дошли), изображающая св. Элигія, у котораго женихъ и невѣста покупаютъ обручальныя кольца. Здѣсь снова ясно выступаетъ, какія чисто живописныя точки зрѣнія опредѣляютъ теперь выборъ сюжета. Художники хотѣли изображать блестящіе предметы: золотыя чашки и бокалы, ожерелья, аграфы и кольца. А такъ какъ все это еще нельзя было передавать въ формѣ чистой nature morte, въ видѣ настоящаго Stilleben, то вспомнили о св. Элигіи, покровителѣ ювелировъ, котораго и выдвигали pro forma на передній планъ.

Самостоятельнѣе Кристуса былъ такъ наз. «*мастеръ изъ Флемайля*», вообще очень симпатичная фигура. Уже упомянутая, находящаяся въ Лейпцигѣ картина (см. конецъ первой главы) интересна не только своимъ сюжетомъ. Охотно останавливается взоръ и на этомъ уютномъ интерьёрѣ съ высокимъ каминомъ, въ которомъ пылаютъ дрова, и со всѣми привлекательными сосудами, стоящими на комодѣ. Тотъ же интимный домашній уютъ подкупаетъ и въ другихъ его картинахъ. На верльскомъ алтарѣ (въ музеѣ Прадо) передъ нами, напр., сѣверная комната съ потолкомъ изъ массивныхъ досокъ и балокъ, съ деревянною скамейкою у камина. Въ каминѣ весело потрескиваетъ огонь. Въ углу умывальникъ. Въ висящемъ на стѣнѣ зеркалѣ отражается вся уютная комната, а въ окна съ вправленными въ оловянную раму обоюдовыпуклыми стеклами виденъ кусочекъ тихаго пейзажа.

Современнымъ ему голландскимъ художникамъ Янъ ванъ Эйкъ далъ, вѣроятно, толчокъ въ бытность свою въ Гаагѣ.

По крайней мѣрѣ главное произведеніе *Альберта Оуватера*, Воскрешеніе Лазаря, всецѣло примыкаетъ къ школѣ ванъ Эйка. Церковные интерьёры въ романскомъ стилѣ на картинахъ Яна были такъ очаровательны съ тонкими потоками свѣта, струящагося въ окна, играющаго на налояхъ и дарохранительницахъ. Такіе церковные интерьеры потомъ писались въ Нидерландахъ въ большомъ количествѣ. Вотъ почему Оуватеръ перенесъ мѣсто дѣйствія Воскрешенія Лазаря въ романскій соборъ.

Другой голландецъ *Дирикъ Боутсъ* прославился главнымъ образомъ алтаремъ Св. Тайнъ, созданнымъ имъ для храма Св. Петра въ Лёвенѣ, створы котораго находятся теперь частью въ Берлинѣ, частью въ Мюнхенѣ, это—одна изъ тѣхъ картинъ, которыя въ духѣ Biblia pauperum приводятъ новозавѣтную сцену въ связь съ соотвѣтствующимъ ветхозавѣтнымъ событіемъ. Центральная картина изображаетъ Тайную Вечерю. Связующимъ звеномъ между главною сценой и второстепенными является слово: «ѣда». Мы видимъ Мелхиседека, подносящаго пищу Аврааму, трапезу съ Пасхальнымъ Агнцемъ, манну, падающую дождемъ въ пустынѣ, или пророка Илію, котораго питаетъ ангелъ.

Интерьёры Боутса производятъ такое же привлекательное впечатлѣніе своей простотой и своимъ уютомъ, какъ интерьёры мастера изъ Флемайля. На столѣ каждое блюдо, каждый стаканъ, каждый кусокъ хлѣба вырисованы съ точностью Вильгельма Лейбля. Въ окна виднѣется чистенькій пейзажъ. Или—какъ позже у Питера де-Хоха—открытая дверь позволяетъ заглянуть въ сосѣднюю комнату. Картины, гдѣ сцена происходитъ на вольномъ воздухѣ, въ свою очередь интересны потому, что показываютъ, какъ тогда стремились придавать библейскимъ темамъ восточный характеръ. Боутсъ одѣваетъ мужчинъ и женщинъ въ восточныя чалмы и кафтаны и даетъ имъ въ руки восточное оружіе. Пейзажъ долженъ какъ можно меньше походить на нидерландскую равнину. Изъ горъ, деревьевъ и зубчатыхъ скалъ, а также готическихъ построекъ создаетъ онъ странную смѣсь. Лучшее, что онъ далъ въ качествѣ пейзажиста—это, быть можетъ, находящаяся нынѣ въ Мюнхенѣ картина, изображающая поклоненіе волхвовъ.

Она очень мила эта превращенная въ стойло церковная руина съ поросшими мохомъ камнями и черной улиткой, ползущей по стѣнѣ. Въ картинѣ, изображающей, какъ Св. Христофоръ переноситъ младенца Іисуса черезъ рѣку, Боутсъ первый изъ сѣверныхъ художниковъ пытался даже рѣшить опредѣленную свѣтовую проблему. Надъущельемъ на переднемъ планѣ витаютъ еще сумерки, тогда какъ на горизонтѣ въ красномъ сіяніи всходитъ солнце. Арестъ Христа (въ той же коллекціи) происходитъ ночью. Свѣтъ факеловъ падаетъ на фигуры, а на небѣ стоитъ луна. То были преждевременныя попытки свѣтовыхъ эффектовъ, вновь выдвинутыя лишь въ XVII вѣкѣ Адамомъ Эльсгеймеромъ.

Въ Брюсселѣ тѣмъ временемъ расширилъ *Рожеръ ванъ деръ Вейденъ* въ другомъ направленіи нидерландское искусство. Онъ также испыталъ на себѣ вліяніе Яна ванъ Эйка и многія изъ его картинъ, особенно позднѣйшія, прекрасно укладываются въ рамки школы Эйка.

Въ Мюнхенѣ, напр., хранится его Св. Лука, рисующій Марію. Красива здѣсь застывшая поза позирующаго ребенка, красива гавань, видъ на которую раскрывается, когда смотришь мимо колоннъ. Другая, находящаяся въ Мюнхенѣ, картина—«Поклоненіе волхвовъ»—поражаетъ своей придворной элегантностью. Франтоваты костюмы, изящны движенія трехъ кавалеровъ, поклоняющихся Младенцу.

Въ качествѣ портретиста онъ также работалъ въ духѣ ванъ Эйка. И однако, когда произносится имя Рожера ванъ деръ Вейдена, вспоминаются не столько картины, выдержанныя болѣе или менѣе въ духѣ

Яна. Онъ не сдѣлался бы тѣмъ вліятельнымъ художникомъ, какимъ онъ извѣстенъ въ исторіи искусства, если бы у него не слышались порою и другіе звуки. Сравните его голову Христа, въ Лондонской Національной Галлереѣ, съ аналогичной картиной Яна въ Берлинѣ и вы сразу уловите отличіе. Произведеніе Яна ванъ Эйка поражаетъ своей тонкой миніатюрной живописью. Вы придете въ восторгъ отъ нѣжности моделировки, отъ деликатнаго рисунка. На краю одежды красуется красивыми орнаментальными буквами начертанная надпись Rex regum (Царь царей).

Иное впечатлѣніе производитъ Христосъ Рожера ванъ деръ Вейдена. На немъ терновый вѣнецъ. Молитвенно сложены руки. Густыя капли крови и слезы текутъ по лицу и щекамъ. Никогда не изображалъ онъ и Мадонну въ сіяющей коронѣ, какъ это дѣлалъ Янъ, а всегда только въ видѣ Mater Dolorosa въ платкѣ матроны, съ молитвенно сложенными руками и текущими по щекамъ ручьями слезъ. Тамъ изящество письма и тихое сосредоточенное спокойствіе, здѣсь рѣзкіе звуки, пафосъ, доходящій до гримасъ.

Было бы совершенно неправильнымъ объяснять различіе между обоими художниками различіемъ ихъ темперамента, болѣе германскаго у Яна, болѣе романскаго у Рожера. Отличіе было обусловлено лишь разностью сферъ, гдѣ они работали. Янъ былъ художникомъ придворнымъ. Онъ обращался исключительно къ знатокамъ. Онъ избѣгалъ изображать сцены Крестнаго страданія, такъ какъ эта тема не годилась для картинъ, предназначенныхъ украшать комнаты. Рожеръ, художникъ города Брюсселя, снабжавшій алтарными картинами фландрскіе храмы, долженъ былъ обращаться къ народу. А народъ нуждается въ основательной пищѣ. Онъ ищетъ не эстетическихъ, а литературныхъ иллюзій. Крестныя страданія, тема, которую такъ не любилъ Янъ ванъ Эйкъ, стали истинной доменой Рожера, и онъ игралъ fortissimo, чтобы дѣйствовать на нервы.

На картинѣ, украшавшей алтарь св. Іоанна (въ Берлинѣ), онъ останавливается съ особенной подробностью на сценѣ, гдѣ Саломея принимаетъ изъ рукъ палача Голову Крестителя. Окровавленный мечъ, скованный трупъ, изъ жилъ котораго текутъ потоки густой крови, окровавленная голова, лежащая съ искаженными болью чертами лица на золотомъ блюдѣ,—вотъ что особенно врѣзывается въ память. На запрестольномъ образѣ въ Мирафлоресѣ онъ изображаетъ страдальца Христа, являющагося съ своими кровавыми ранами Матери, а на смежной картинѣ Марію, склоняющуюся съ окаменѣвшимъ отъ горя лицомъ надъ охладѣвшимъ трупомъ. Тема распятія давала матеріалъ для еще болѣе рѣзкой патетичности.

Толстыми веревками привязаны къ Кресту руки Спасителя. Тѣло, не прямо распростертое, а съ выступающими впередъ колѣнями, точно извивается отъ боли. Варварскими ударами топора раздроблена берцовая кость. Тяжело внизъ повисла голова. А внизу вой и крики. Поддерживаемая Іоанномъ едва стоитъ на ногахъ Марія или прижимается ко кресту, какъ сумасшедшая. Магдалина рыдаетъ, вытирая плащемъ слезы на покраснѣвшихъ дико-безсмысленныхъ глазахъ. На

Центр. Гор. Б-ка им. Н. А. Островского г. Омск

землѣ раскиданы черепа и кости. Сумѣлъ онъ попасть въ этотъ патетическій народный тонъ и въ созданномъ для собора въ Бургосѣ «Снятіи со Креста», и притомъ такъ, что потребовались многочисленныя репродукціи для другихъ церквей. А «Страшному Суду» въ Бонѣ нельзя отказать въ нѣкоторомъ торжественномъ величіи.

Рожеръ былъ художникомъ церковнымъ. Онъ понималъ очень хорошо, что тонкость живописи деталей не подходитъ для такихъ произведеній. Подробно вырисованные пейзажи, встрѣчающіеся въ его картинахъ меньшаго размѣра, въ его большихъ церковныхъ образахъ не повторяются. Или онъ ограничивается голыми скалами, обрамляющими ярко выраженными формами фигуры людей, или же онъ возвращается къ средневѣковому золотому фону, чтобы дать фигурамъ возможно болѣе спокойный, декоративный фонъ. И все-таки было бы неправильно видѣть въ немъ только эпигона средневѣковья. Это сразу станетъ ясно, если его сравнить, напр., съ Фра Беато Анджелико, съ его итальянскимъ современникомъ.

Рожеръ совершенно чуждъ той кроткой набожности, которой блеститъ взоръ эфирныхъ созданій этого монаха. Скорѣе онъ напоминаетъ Донателло и Кастаньо. Первый изъ сѣверныхъ художниковъ изображалъ онъ съ натуралистической силой людей, до мозга костей потрясенныхъ элементарною страстью.

Итальянскіе знатоки прекрасно сумѣли оцѣнить это его мастерство. Когда онъ отправился въ 1450 г. въ Италію, чтобы отпраздновать юбилейный годъ въ вѣчномъ городѣ, его всюду встрѣчали съ большимъ сочувствіемъ. Ліонелло д'Эсте заказалъ нынѣ находящійся въ Уффиціяхъ триптихъ, изображающій Положеніе во Гробъ, а Козимо Медичи—хранящуюся нынѣ въ Франкфуртѣ Мадонну съ святыми-покровителями дома Медичи. Еще большій отзвукъ нашло искусство Рожера, естественно, въ народныхъ массахъ. Картины его красовались въ церквахъ, тогда какъ произведенія Яна ванъ Эйка были спрятаны въ квартирахъ знатныхъ любителей. Онѣ были къ тому же понятнѣе мірянину, чѣмъ картины Яна, имѣвшаго въ виду знатоковъ,—мірянину, искавшему не столько эстетическихъ эмоцій, сколько душевнаго потрясенія, такъ какъ онѣ трактовали библейскіе сюжеты въ такомъ рѣзко подчеркнутомъ духѣ.

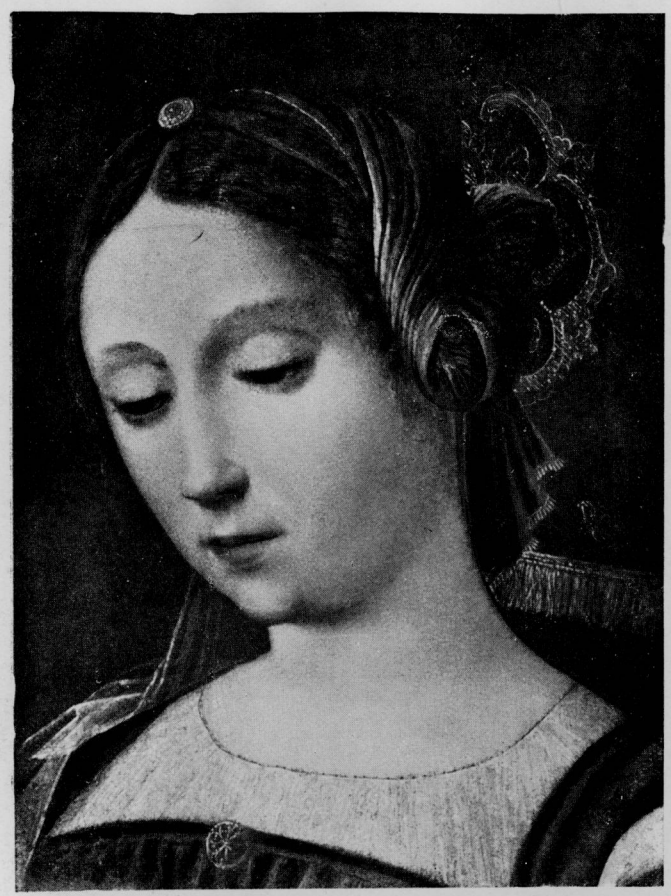
Передъ этой задачей стояли тогда почти всѣ художники. Этимъ и объясняется, что для большинства вождемъ сдѣлался именно Рожеръ ванъ деръ Вейденъ. Къ нему паломничали нѣмцы и даже испанское искусство оплодотворялось его духомъ.

Болѣе позднее кватроченто уже не выносило такихъ рѣзкихъ диссонансовъ. Люди стали нервознѣе, они предпочитали поэтому тишину шуму.

Гуго ванъ деръ Гоесъ отличается отъ Рожера приблизительно такъ, какъ въ Италіи Бальдовинетти отъ Кастаньо или Вероккіо отъ Донателло. Уже въ сѣверо-европейскихъ музеяхъ Гоесъ производитъ впечатлѣніе очень своеобразнаго художника и тонкаго колориста. На одной изъ его картинъ (въ Брюсселѣ) стоитъ молодой францисканецъ среди желто-зеленаго осенняго пейзажа на колѣняхъ передъ Маріей,

Рожеръ ванъ деръ Вейденъ: *Апостолъ Лука пишетъ портретъ Маріи.*

Герардъ Давидъ: *Поклоненіе Младенцу.*



Скорель: *Портретъ.*

Барендъ ванъ Орлей: *Марія Магдалина.*

тихо-восторженно поклоняясь ей. Одно изъ его Благовѣщеній представляетъ попытку дать гармонію въ бѣлыхъ тонахъ. Вся картина составлена изъ однихъ только холодныхъ синихъ и бѣлыхъ тоновъ. На находящейся въ Вѣнѣ картинѣ друзья Спасителя съ грустью опускаютъ на землю Его тѣло. Но нѣтъ у Гоеса ни пафоса, ни жалобъ, какъ у Рожера. Царитъ заглушенная, въ себѣ сосредоточенная скорбь. Блѣдная изстрадавшаяся дѣвушка Магдалина сложила руки и смотритъ внизъ. Летаютъ вороны вокругъ Креста, поднимающагося въ облачное небо, озаренное кроткимъ вечернимъ сіяніемъ.

Вторая находящаяся въ Вѣнѣ картина—Грѣхопаденіе—поражаетъ геніальной самостоятельностью, съ какой Гоесъ обработалъ традиціонную тему. Всѣ прежніе художники изображали, какъ Ева беретъ яблоко изъ раскрытой пасти змія. У Гоеса онъ превращается въ женское существо, въ наяду, стоящую за деревомъ и нашептывающую колеблющейся Евѣ на ухо дьявольскія соблазняющія слова. Некрасива эта Ева. Ноги худы, ступни и руки велики и однако, съ какой чувственной влюбленностью воспроизведены нижняя часть живота, изящная выпуклость груди. Съ какими пламенно-алчными взглядами вслушивается она въ вѣсть чудовища. Восхитителенъ и пейзажъ, обвѣянный весенней свѣжестью, эти нѣжно-зеленыя деревья, вырастающія изъ зеленой травы луга, эти желто-красные плоды, выглядывающіе изъ листвы яблони, эти тонкіе солнечные лучи, играющіе на кончикахъ листьевъ.

Гоесъ—несравненный колористъ, и его прохладныя серебристыя краски—исключеніе въ тогдашней живописи. Никто изъ тогдашнихъ художниковъ не отважился бы помѣстить среди зелени желто-синюю лилію, точно случайно закрывающую лоно Евы.

Находящіяся въ другихъ музеяхъ его разнообразныя Мадонны обличаютъ въ немъ далѣе очень тонкаго изобразителя дѣтей. Его Младенцы, сидящіе на рукахъ матери, играющіе съ ея цѣпью или смотрящіе на зрителя умными голубыми глазами—прелестны.

Въ особенности же очаровываютъ находящіяся въ Италіи картины Гоеса. Уже было указано, что нидерландская живопись кватроченто пользовалась большимъ почетомъ у итальянскихъ любителей. Въ венеціанскихъ частныхъ коллекціяхъ были картины ванъ Эйка, Ліонелло д'Эсте и Козимо Медичи имѣли произведенія Рожера. Герцогъ урбинскій пригласилъ къ своему двору нидерландца Юстуса Гентскаго. Такъ и Гоесъ создалъ свои величайшія произведенія по порученію итальянца. Агентъ дома Медичи въ Брюгге, Томмазо Портинари, предки котораго построили когда-то госпиталь Санта Марія Нуова, поручилъ Гоесу изобразить для церкви госпиталя рожденіе Христа, себя, своихъ родственниковъ и ихъ святыхъ. И эта картина, нынѣ находящаяся въ Уффиціяхъ, является однимъ изъ сильнѣйшихъ художественныхъ впечатлѣній, которыя выносишь изъ Флоренціи.

Что въ особенности поражаетъ въ этой картинѣ именно въ Италіи, это сельское мужицкое настроеніе, которымъ она обвѣяна. Марія не дѣвушка, а женщина, познавшая великія физическія страданія матери. Великолѣпна мужиковатость пастуховъ, сложившихъ для молитвы

свои мозолистыя руки; передній глупо хохочетъ, другой, затаивъ дыханіе, смотритъ съ напряженіемъ ему черезъ плечо, третій неуклюже подходитъ и почтительно снимаетъ шляпу. Если потомъ Піеро ди-Козимо, Гирландайо и Лоренцо ди-Креди также стали стремиться къ такой мужиковатости, то потому, что на нихъ произвели впечатлѣніе эти крестьянскія фигуры, а также великолѣпныя животныя на этой алтарной картинѣ. Слѣдуетъ далѣе указать на чисто живописныя достоинства картины. Гоесъ поставилъ себѣ свѣтовую проблему. Младенецъ лежитъ на соломѣ, протягивая ручки вверхъ. Его маленькое тѣло излучаетъ свѣтъ, играющій тонкими трепещущими лучами на платьѣ Маріи и на блестящихъ крыльяхъ порхающихъ въ воздухѣ ангеловъ. Такой же своеобразностью, какъ свѣтовая идея, отличается красочная гамма. Обратите вниманіе, какъ на темноголубомъ небѣ выдѣляются свѣтлозеленыя вѣтки, какъ огненнокрасная лилія образуетъ на переднемъ планѣ смѣлое красочное пятно, въ какіе пріятные аккорды сочетаются темносиніе, фіолетовые, зеленые и черные тона.

Быть можетъ еще грандіознѣе центральной картины являются предѣлы. Вмѣстѣ съ Гоесомъ начинается новая эпоха въ сѣверномъ пейзажѣ. Первый нидерландскій пейзажистъ Янъ ванъ Эйкъ любилъ природу въ нарядномъ уборѣ. Она должна была производить впечатлѣніе богатства, должна была развертывать передъ глазами, какъ волшебный калейдоскопъ, все новыя пестрыя картины. Незатѣйливая простота сѣвернаго пейзажа поэтому ничего ему не говорила. Онъ соединялъ элементы экзотической природы—пальмы, кипарисы, апельсинныя рощи и пиніи—подобно тому, какъ ювелиръ создаетъ украшенія изъ блестящихъ драгоцѣнныхъ камней. Послѣ того, какъ люди насытили свое любопытство богатствомъ красокъ и формъ міра, наступилъ моментъ, когда они поняли, что пейзажъ можетъ говорить и сердцу и что въ немъ тѣмъ больше настроенія, чѣмъ менѣе онъ обращается къ глазу. И художники стали рисовать теперь уже не экзотическую, а родную природу, не богатство, а простоту: пашни и луга, лѣса и пруды, какъ разъ то, что располагаетъ горожанина, пріѣзжающаго въ деревню, погружаться въ чувства и мечты. Гоесъ былъ первымъ истолкователемъ этой простой, незатѣйливой сѣверной природы. На правой картинѣ съ высокими деревьями, на оголенныхъ сучьяхъ которыхъ усѣлись вороны, передъ нами даже блѣдный зимній пейзажъ, печально раскинувшійся подъ мутнымъ, покрытымъ тучами, небомъ.

Не менѣе привлекательны фигуры. На одной сторонѣ мы видимъ могучія фигуры святыхъ Антонія и Матѳея, странные еврейскіе типы, величественные, какъ патріархи или цари. У ихъ ногъ стоитъ на колѣняхъ Томмазо Портинари, отдаленный потомокъ Беатриче, воспѣтой Данте въ его Новой Жизни, аристократъ съ замкнутымъ лицомъ знатнаго купца. А рядомъ съ нимъ виднѣются робкія блѣдныя личики его двухъ мальчиковъ, молитвенно складывающихъ свои нѣжныя пальчики, наполовину механически, наполовину застѣнчиво.

На другой сторонѣ дамы. На колѣняхъ стоитъ г-жа Портинари, а рядомъ съ ней подростокъ-дочка лѣтъ пятнадцати. А позади ихъ ихъ святыя, Маргарита и Магдалина, одѣтыя, какъ княгини, въ сѣрыя

платья съ золотой каймой и въ сверкающую бѣлую камчу, съ высокими затканными золотомъ чепцами на головѣ. И развѣ эти дамы не такъ прекрасны, что невольно хочется влюбиться въ нихъ? Не вѣетъ ли невыразимая прелесть отъ этихъ утомленно равнодушныхъ позъ, отъ этихъ молчаливыхъ аристократически блѣдныхъ личекъ съ узкими губами и тонкими бровями, такой изящной дугой поднимающимися надъ окаймленными синевой глазами? По остальнымъ нидерландскимъ картинамъ мы можемъ составить себѣ лишь слабое представленіе о красотѣ сѣверныхъ женщинъ. Одинъ только Гоесъ показалъ, что и тогда были женщины, не уступавшія по красотѣ тѣмъ, которыхъ потомъ изображали Ванъ Дейкъ, Ватто и Генсборо.

Очаровываетъ въ нихъ именно готическая линія, угловатость движеній, стройность, напоминающая пилястръ. Вспоминается также Утамаро, цвѣточная грація его японокъ, почти безплотныхъ, одѣтыхъ въ такія изысканныя одѣянія. Уже старые писатели указали на эту влюбленность художника въ женщинъ. Описывая женскія фигуры Гоеса, ванъ Мандеръ говоритъ о ихъ застѣнчивой миловидности, о ихъ очаровательной стыдливости. Чувствуется, что Купидонъ и Граціи водили кистью художника.

Странныя вещи разсказываютъ о Гоесѣ. Онъ былъ жизнерадостнымъ сыномъ міра сего, посвящавшимъ свои дни вину, женщинамъ и пѣснямъ. И вдругъ онъ ушелъ въ августинскій монастырь въ лѣсу въ Суаньи, чтобы жить для спасенія души. Хотя онъ писалъ уже только картины, посвященныя эсхатологическимъ темамъ, тяжкимъ страданіямъ Спасителя, душевнаго мира онъ не нашелъ. Съ крикомъ: «я осужденъ» палъ онъ однажды на землю. Онъ сошелъ съ ума и только звуки органа или пѣсни монаховъ пробуждали его отъ охватившей его летаргіи.

Читая его біографію, мы вспоминаемъ Флоренцію Савонаролы. Эпоха кватроченто хотѣла и въ Нидерландахъ умереть съ благочестивыми мыслями въ душѣ.

Мемлингъ.

Тэнъ сравниваетъ города съ красивыми женщинами. Подобно послѣднимъ они переживаютъ свою юность, свой расцвѣтъ и періодъ увяданія.

Городъ Брюгге былъ молодъ тысячу лѣтъ тому назадъ. То было время рыцарства, время героической борьбы. Бальдуинъ I съ желѣзной рукой открываетъ собой рядъ фландрскихъ маркграфовъ, сражающихся на востокѣ во имя завоеванія Гроба Господня, а дома передъ алтаремъ убивающихъ своихъ недруговъ. Объ одномъ разсказываютъ, что онъ сгноилъ въ церкви, которую заперъ, двадцать семь человѣкъ, о другомъ, что онъ сбрасывалъ своихъ слугъ съ высоты крѣпостныхъ стѣнъ.

Крестовые походы наводнили Брюгге деньгами. Начались сношенія съ Испаніей, Италіей, Византіей. Эпоха феодальнаго насилія смѣнилась эпохой расцвѣта торговой и коммунальной жизни. Бразды правленія перешли въ руки простого, трудолюбиваго бюргерства, рыбаковъ и ткачей. Были проложены большіе каналы, соединявшіе городъ съ моремъ. Вскорѣ Брюгге сдѣлался сѣверной Венеціей, однимъ изъ крупнѣйшихъ торговыхъ городовъ міра. Ежедневно въ гавань прибывало 150 кораблей. Фландрскій хлѣбъ и валлонскій скотъ, брабантскія кружева и фландрское сукно шли въ обмѣнъ на венеціанское стекло и китайскія ткани, норвежскіе мѣха и англійскую шерсть, ирландскую мѣдь и персидскіе ковры, французскія вина и арабскіе кинжалы, генуэзское оливковое масло и африканскіе финики. Семнадцать народовъ имѣли въ Брюгге свои филіальныя отдѣленія и консульства. На набережной раздавались всѣ нарѣчія міра. Городъ насчитывалъ 250000 жителей—цифра огромная для средневѣковой общины.

Въ эти же годы возникли и монументальныя сооруженія: огромные торговые ряды и горделивыя судебныя палаты, мощные храмы и въ небо уходящія башни. Уже Пій II Пикколомини писалъ, что рядомъ съ Венеціей и Римомъ Брюгге самый красивый изъ всѣхъ городовъ, а когда фландрскія дамы привѣтствовали Іоанну Арагонскую, послѣдняя замѣтила: «я думала, что я единственная королева здѣсь, а вижу передъ собой цѣлыхъ шестьсотъ».

Все это было однако ничто въ сравненіи съ блескомъ, окружавшимъ городъ въ эпоху бургундскаго режима. Время стяжанія смѣнилось эпохой наслажденія, плебейскій утилитаризмъ—рафинированнымъ вкусомъ, деликатностью, изяществомъ и граціей. Возникаютъ дома кокетливо-изящные, относящіеся къ постройкамъ старой готики, какъ виллы Рококо къ дворцамъ барокко. Всѣ они состоятъ изъ однихъ вырѣзокъ; двери, фронтоны, окна въ изобиліи украшены позолоченными статуями.

Наступаетъ расцвѣтъ и живописи.

Livres d'heures, рыцарскіе романы и легенды, украшенные изящными миніатюрами, образуютъ цѣлыя библіотеки. Небольшія изысканныя картины украшаютъ стѣны изящныхъ комнатъ. Всѣ эти жемчужины и аметисты, золотыя вышивки и смарагды, украшающіе на картинахъ ванъ Эйка камзолы и башмаки мужчинъ, кушаки и прически дамъ, даже уздечки лошадей—не были простою выдумкой художника. Весь Брюгге походилъ тогда на большой ящикъ, переполненный драгоцѣнными каменьями, на сказку изъ Тысячи и одной ночи. Въ пестромъ калейдоскопѣ смѣнялись турниры и банкеты, живыя картины и праздничныя шествія. Персидскими коврами увѣшаны дома. Изъ фонтановъ бьетъ вино. Поднимаются тріумфальныя арки съ гиппогрифами, орлами, сфинксами и античными богинями. По усѣяннымъ розами улицамъ движется толпа франтовъ въ сіяющихъ броняхъ, пажей, подобныхъ херувимамъ, блѣдныхъ стройныхъ усыпанныхъ золотомъ женщинъ, восточныхъ принцевъ и сѣверныхъ охотниковъ по пушному звѣрю. Гуго ванъ деръ Гоесъ былъ для Карла Смѣлаго тѣмъ же, чѣмъ для Лодовико Моро—Леонардо. Онъ инсценировывалъ придворныя празднества и балеты, рисовалъ эскизы костюмовъ для любовницъ короля, эскизы театральныхъ декорацій и золотомъ вышитыхъ знаменъ.

Дѣловитый, купеческій Брюгге походилъ на красивую легкомысленную женщину, спѣшащую, задыхаясь и трепеща, отъ одного бала къ другому, отъ одного праздника къ другому.

Потомъ, правда, наступило утомленіе. Сердце стало биться медленнѣе. Красивая пылающая вечерняя заря озолотила еще разъ небо. Съ 1470 г. начался упадокъ. Великое бургундское герцогство, передвинувшее центръ тяжести міровой политики къ сѣверу, погибло. Императоръ Максиміліанъ, супругъ бургундской принцессы Маріи, захваченный въ плѣнъ гражданами Брюгге, приказалъ, какъ только освободился, явиться всѣмъ городскимъ совѣтникамъ босыми и возложилъ на нихъ огромные налоги. Англія завладѣла торговлей сукномъ. А главное—обмелѣла рѣка Цвинъ, великое сердце, питавшее городъ. Новые каналы поглощали милліоны, но также мелѣли. Гнѣвъ Господень поразилъ, по словамъ духовенства, городъ. И вотъ стали каяться и примиряться съ небомъ.

Жизнерадостный другъ Карла Смѣлаго, Гуго ванъ деръ Гоесъ ушелъ въ монастырь. Знатныя дамы—какъ во Флоренціи въ эпоху Савонаролы—воздвигали изъ жемчугомъ украшенныхъ башмаковъ и камчатныхъ платьевъ пылающіе костры. Но и покаяніе не помогало.

Все дальше уходило море, а съ нимъ и жизнь. Эмигрировали ремесленники, исчезли чужестранные купцы. Закрылся банкъ Медичи въ Брюгге. Пять тысячъ домовъ опустѣло въ какой-нибудь годъ, хотя городской совѣтъ понизилъ цѣну гражданскихъ правъ до шести су, чтобы привлечь иностранцевъ. Васко де Гама, Колумбъ сдѣлали свои открытія. Брюгге, все еще морской городъ, могъ бы завоевать себѣ новыя части свѣта, огромные торговые рынки. Но уже въ 1481 году онъ былъ городомъ бѣдняковъ. Дрожа отъ холода и голода, собирались толпами люди во время общественной раздачи хлѣба. Средневѣковой Брюгге заснулъ, предоставивъ Антверпену стать городомъ Ренессанса.

Еще и понынѣ стоитъ большинство построекъ, когда-то украшавшихъ городъ. Уже площадь рынка, подобно площади Св. Марка,—настоящая праздничная зала. Какъ средневѣковая крѣпость, покоится суконный рядъ съ своимъ Beffroi, гдѣ когда-то хранились милліарды, составлявшіе собственность города. На крѣпостной площади стоитъ ратуша, гдѣ фландрскіе графы издавали свои постановленія, гдѣ городской совѣтъ принималъ чужеземныхъ гостей. Рядомъ городская канцелярія, сверкающая золотомъ. Тамъ дальше биржа, гдѣ тогдашніе Ротшильды диктовали курсъ, резиденція купцовъ изъ Генуи, Барселоны и Смирны. Напоминаютъ о быломъ блескѣ и названія многихъ улицъ—Place des Biscayens, Place des Orientaux, Rue des Turques. Брюгге—волшебное зеркало, въ которомъ отражается все еще картина величія и не поддающейся описанію красоты богатаго средневѣкового города, пять сотъ лѣтъ тому назадъ заснувшаго мертвымъ сномъ.

Впрочемъ, вы этого почти не замѣчаете. Всѣ эти зданія, когда-то столь гордыя и упрямыя, отличаются какой-то подавленностью. По сѣрымъ стѣнамъ вьется плющъ. Эти стѣны представляютъ яркую противоположность пустымъ улицамъ и бѣднымъ людямъ. На солнцѣ грѣются созерцатели-старики, съ гладко выбритыми лицами, точно сошедшіе съ картины стараго мастера. На рынкѣ, гдѣ когда-то были выставлены чудеса Востока, торгуютъ горшками. А если вы свернете изъ центра города въ тихія окрестныя улицы, вы очутитесь въ самомъ дѣлѣ въ Bruges la morte. Нѣтъ лавокъ. На мостовой растетъ трава. Кое-гдѣ виднѣются еще готическіе дворцы. А въ нижнемъ этажѣ хозяйничаетъ столяръ. Въ дверяхъ сидитъ сгорбившись старикъ, читая молитвенникъ. Около своей телѣжки сидитъ въ бездѣйствіи точильщикъ. Молодая дѣвушка чиститъ картофель. И всѣ плетутъ, плетутъ кружева. Въ этомъ вся жизнь города. Дѣтьми научились онѣ этому искусству у апостолинокъ и умирая роняютъ онѣ изъ рукъ челнокъ. Онѣ не думаютъ, не смѣются, не любятъ. Онѣ плетутъ и плетутъ кружева.

Однообразіемъ, чуждымъ желаній страданіемъ обвѣянъ и пейзажъ. Трудно описать глубокую меланхолію, лежащую на этихъ поляхъ и лугахъ. Если вы, стоя у городскихъ воротъ, посмотрите поверхъ старыхъ красивыхъ мостовъ, вашимъ взорамъ предстанутъ луга, гдѣ сушится разорванное бѣлье, холмы съ обветшалыми мельницами, медленно, устало, кряхтя вращающими своими крыльями. На не-

большой полянѣ пасутся сонныя коровы и бѣлыя овцы. Заросли камышомъ, покрыты тиной каналы, по которымъ когда-то въ годы блеска двигались расцвѣченные флагами корабли. На прудахъ, заросшихъ водорослями, плывутъ лебеди съ длинными бѣлыми шеями. Надъ озеромъ любви—Lac d'amour—гдѣ когда-то разгружали восточные товары, меланхолично склоняются плакучія ивы, и когда молодой художникъ разставляетъ свой мольбертъ и походный стулъ, бегинки сосѣдняго монастыря испуганно захлопываютъ окна.

Брюгге—городъ монастырей. Они поднимаются всюду, на всѣхъ перекресткахъ. Еще въ большей степени это городъ госпиталей. Въ то самое время, когда обмелѣлъ Цвинъ и замерла торговля, началось великое умираніе. То чума, то заразительная лихорадка опустошали городъ. Съ конца XV вѣка здѣсь строились уже только больницы и богадѣльни. Въ особенности одно изъ этихъ учрежденій, госпиталь Іоанна, всплываетъ въ памяти, когда говорятъ о Брюгге. Вы стучитесь въ ветхія ворота и идете мимо аптеки тихимъ садомъ. Подъ липами грѣются на солнцѣ женщины, плетущія кружева, и старики, покончившіе счеты съ жизнью. Вы входите въ просторные, выкрашенные въ зеленоватую и бѣлую краску залы, гдѣ длинными рядами стоятъ узкія кровати, много лѣтъ назадъ пожертвованныя сердобольными людьми. Безшумно обходятъ кровати сестры милосердія, сами похожія на больныхъ, съ тонкими, благородными, одухотворенными чертами лица.

Разъ вы восприняли въ себѣ эти картины, развертываемыя передъ вами самой жизнью Брюгге, то вы уже будете въ состояніи погрузиться въ созерцаніе находящихся въ музеѣ Госпиталя картинъ *Ганса Мемлинга*.

Легенда разсказываетъ, что нѣкій молодой парень-весельчакъ послѣ беззаботной скитальческой жизни сдѣлался солдатомъ, сражался подъ начальствомъ Карла Смѣлаго при Нанси и былъ тяжело раненъ. Съ трудомъ добрался онъ до Брюгге, упалъ безъ чувствъ у воротъ госпиталя Іоанна, былъ поднятъ и вылѣченъ. Изъ благодарности, отказываясь отъ вознагражденія, писалъ онъ для госпиталя картины, еще понынѣ тамъ находящіяся. Влюбился въ сестру милосердія, заботливо за нимъ ухаживавшую. Подобно Тангейзеру паломничалъ онъ въ Римъ, ища душевнаго спасенія, и умеръ въ картезіанскомъ монастырѣ Мирафлоресъ.

Наука, разумѣется, разрушила эту легенду.

Мы знаемъ теперь, что Гансъ Мемлингъ былъ родомъ изъ Мемлингена около Майнца, потомъ сдѣлался ученикомъ и помощникомъ Рожера ванъ деръ Вейдена и, наконецъ, владѣльцемъ нѣсколькихъ домовъ въ Брюгге. Его автопортретъ, который удалось видѣть въ Венеціи Марку Антоніо Микіель, изображалъ его «приблизительно шестидесяти пяти лѣтнимъ полнымъ и цвѣтущимъ человѣкомъ». Было бы, слѣдовательно, не научно окружать Мемлинга ореоломъ, который вовсе не сіялъ вокругъ его головы. Какъ всѣ тогдашніе художники, онъ былъ просто почтеннымъ мастеромъ-живописцемъ, работавшимъ на заказъ. Какъ художникъ, онъ даже не имѣетъ особаго значенія. Единствен-

нымъ художникомъ, обогатившимъ нидерландское искусство новыми средствами выраженія, былъ Янъ ванъ Эйкъ. Мемлингъ всецѣло стоялъ на плечахъ этого піонера. Въ его картинахъ нѣтъ ни единой проблемы, не нашедшей бы уже у Яна ванъ Эйка своего классическаго рѣшенія. Нѣтъ у его кисти и того esprit, который дѣлаетъ каждое твореніе ванъ Эйка праздникомъ для глазъ. Между тѣмъ, какъ у послѣдняго все дышитъ жизнью, все полно силы, у Мемлинга не мало мертвыхъ, пустыхъ и невыразительныхъ мѣстъ.

Подобно тому, какъ Мемлингъ не можетъ сравниться, какъ артистъ, съ Яномъ ванъ Эйкомъ, такъ нѣтъ у него психической силы Рожера ванъ деръ Вейдена. Когда онъ хочетъ быть мощнымъ и патетичнымъ, у него нѣтъ для этого силы. Это одинаково приложимо какъ къ его Распятію (Любекъ), такъ и къ его Страшному Суду (Данцигъ). Въ первой картинѣ онъ пытался, правда, дать народную сцену. Въ ней привлекательна однако только группа погруженныхъ въ меланхолическое раздумье женщинъ и обвѣянный усталостью пейзажъ, на которомъ такъ своеобразно выдѣляется крестъ.

Къ его Страшному Суду въ церкви Св. Маріи въ Данцигѣ примѣнимы тѣ же слова, которыми характеризуютъ обыкновенно Фра Анджелико и Лохнера. Нѣтъ ничего устрашающаго въ Христѣ, еще менѣе въ похожемъ на дѣвушку Михаилѣ, взвѣшивающемъ души. Дьяволы производятъ впечатлѣніе злыхъ дѣтей, мучающихъ лягушекъ. Въ своей стихіи Мемлингъ былъ только тогда, когда изображалъ рай (на лѣвой части). Здѣсь очень мило Петръ привѣтствуетъ рукопожатіемъ изящныхъ нагихъ людей, шествующихъ гуськомъ съ чисто вымытой душой къ красивой церкви, символу небеснаго царства. На изображающей избіеніе виѳлеемскихъ младенцевъ картинѣ никакого избіенія не происходитъ. Точно нехотя, точно имъ самимъ жалко, схватили двое солдатъ женщину, которая молитъ ихъ взоромъ неслышно о милости. Мужскіе святые Мемлинга: Іоаннъ Креститель или Бенедиктъ—не крѣпкіе и не суровые люди, а блѣдные, усталые, чуждые міру мечтатели. Всѣ они отличаются однообразной кротостью, безсильной созерцательностью. Нельзя отрицать, что мы теперь уже не такъ воспріимчивы къ подобнымъ настроеніямъ, какъ въ концѣ XIX в.: увлеченіе Перуджино и Боргоньоне, сентименталистами исходящаго итальянскаго кватроченто, ослабѣло. Вотъ почему и характерное для картинъ Мемлинга настроеніе уже не можетъ насъ заставить поставить его на болѣе высокое мѣсто, чѣмъ то, на которое онъ имѣетъ право въ исторіи искусства. И все-таки нѣкоторая доля романтизма еще имѣется въ нашей крови. Изъ какого-то чувства протеста любимъ мы все архаичное, дѣтское. А такъ какъ сверхъ того лучшія картины Мемлинга находятся въ Госпиталѣ Іоанна, гдѣ вся обстановка способствуетъ умиленію, то тихое очарованіе его искусства дѣйствуетъ на насъ еще и теперь.

Трогательно, съ какой сосредоточенной кроткой набожностью разсказалъ онъ легенду о Св. Урсулѣ. Возникшій одновременно циклъ картинъ Карпаччьо невольно напрашивается на сравненіе. У венеціанца—широкія дали, красота и блескъ, Венеція въ праздничномъ

нарядѣ. У Мемлинга—дѣтская наивность, миніатюрное изящество, смиреніе и миръ... Учись страдать!—говорило людямъ христіанство. И это религіозное смиреніе, не знающее ни слезъ, ни жалобъ, ни протеста, мирящееся съ страданіемъ, какъ съ неотвратимымъ рокомъ, очень тонко передано въ сценѣ мученичества. Обрученіе св. Екатерины очаровываетъ, быть можетъ, еще больше своею дѣвичьей свѣжестью и цѣломудренною граціей. При взглядѣ на эти юныя существа, безмолвно сидящія рядомъ, на эту блѣдную Марію, мечтательно перелистывающую молитвенникъ, на эту нѣжную, похожую на принцессу, Екатерину, положившую свою стройную бѣлую руку въ руку Младенца Христа, вспоминается сказка Швинда о доброй сестрѣ, не имѣющей права говорить.

Черезъ всѣ творенія Мемлинга проходитъ чувство влюбленности въ женщинъ, тѣмъ болѣе очаровывающее, чѣмъ рѣже оно встрѣчается въ искусствѣ старыхъ нидерланцевъ. Вспомнимъ хотя бы Еву ванъ Эйка, съ ея широкимъ лицомъ, заспанными глазами, тугими ниспадающими прядями волосъ, съ большими руками. Ева Мемлинга, напротивъ, граціозная маленькая женщина съ нѣжнымъ личикомъ, едва распустившейся грудью и тонкими пальчиками, ее можно полюбить, тогда какъ Евой ванъ Эйка восхищаешься только, какъ художественнымъ произведеніемъ. То же самое отличіе и между Мадоннами обоихъ художниковъ. На Мадоннѣ ванъ Эйка взираешь съ тѣмъ же чувствомъ, какъ на крестьянокъ Лейбля. Онѣ нарисованы такъ превосходно, что даже не спрашиваешь себя, скрывается ли въ нихъ какая-нибудь душевная жизнь. Мадонны Мемлинга нарисованы хуже, зато привлекаютъ своей душевной красотой. Въ этихъ худыхъ, стыдливыхъ, мечтальныхъ головкахъ съ высокимъ лбомъ, простой прической волосъ, маленькимъ ротикомъ и узкимъ тонкимъ носомъ, несомнѣнно, много прелести.

Очень умѣло выбираетъ Мемлингъ и подробности, помѣщая напр. рядомъ съ Маріей горшокъ съ лиліями или заставляя ангела играть передъ Младенцемъ Христомъ на скрипкѣ. Даже фонъ очень мило приведенъ въ гармонію съ фигурами. Только въ одной картинѣ, изображающей Мадонну, воспользовался онъ формами Ренессанса. Тронъ Маріи стоитъ подъ лоджіей. Нагіе геніи играютъ на капителяхъ колоннъ, растягивая гирлянду отъ одного конца арки до другого. Обычно же въ его картинахъ царитъ готика. Между тѣмъ, какъ ванъ Эйкъ избѣгалъ этого стиля и незнакомый еще съ Ренессансомъ вернулся къ массивнымъ, широкимъ романскимъ формамъ, Мемлингъ отдавалъ предпочтеніе стройно вверхъ устремляющейся готикѣ, такъ какъ только она гармонировала съ его стройными эѳирными фигурами.

Полны настроенія не только архитектурные фоны Мемлинга, но и его пейзажи. Природа похожа у него на паркъ, за которымъ заботливо ухаживаютъ. Все празднично, все блещетъ чистотой и свѣжестью. По нѣжно-зеленымъ лугамъ извиваются чистенькія посыпанныя гравіемъ дорожки. Шумятъ мельничныя колеса. Надъ лазурной рѣкой перекинутъ мостъ и словно подъ прикосновеніемъ весенняго вѣтерка трепещутъ листья. Иногда пейзажъ обвѣянъ своеобразной поэзіей одиночества: точно природѣ холодно. Точно она умираетъ. Тянутся

совсѣмъ пустыя дороги, подъ старыми городскими воротами проходитъ нѣсколько человѣкъ—словно Мемлингъ предчувствовалъ то настроеніе умиранія, которое постепенно окутывало нѣкогда цвѣтущій, все болѣе увядавшій городъ Брюгге.

Или сквозитъ еще что-то въ картинахъ Мемлинга?

На этотъ вопросъ хочется отвѣтить утвердительно, если взглянуть на его портреты. Они уже явно напоминаютъ эпоху, когда началось великое умираніе. Глаза людей глядятъ, какъ глаза больныхъ, знающихъ, что не долго осталось имъ жить, и потому съ благодарностью, съ почти священными чувствами наслаждающихся короткимъ имъ отмѣреннымъ временемъ. Они сидятъ въ своихъ комнатахъ, углубившись въ молитвенникъ, точно готовясь къ послѣднему часу. Или передъ нами красивый теплый день. Надъ осенними полями мягко стелется свѣтъ солнца. И вотъ они совершаютъ прогулку медленнымъ, осторожнымъ шагомъ, какъ выздоравливающіе, которымъ врачъ разрѣшилъ коротенькую прогулку.

Разъ вамъ пришла въ голову такая мысль, вы уже не можете отдѣлаться отъ убѣжденія, что въ этомъ основная нотка творчества Мемлинга. Ибо если мы скажемъ, что онъ походитъ, какъ меланхоликъ, на своихъ итальянскихъ современниковъ Боттичелли и Беллини, Перуджино, Боргоньоно и Франчьа, то этимъ мы сказали еще слишкомъ мало. Необходимо считаться также съ оттѣнками. А эти оттѣнки объясняются, вѣроятно, не столько отличіемъ сѣвера отъ юга, а обусловлены той особой больничной атмосферой, которой вѣетъ отъ Мемлинга.

Послѣдній разъ, когда я посѣтилъ госпиталь Іоанна и прошелся по просторнымъ заламъ съ зеленой штукатуркой, гдѣ за больными ухаживали сестры милосердія, на одной изъ кроватей лежала трогательная и прекрасная въ своей безпомощности дѣвушка. На колѣняхъ покоилась книга съ картинами, которую она перелистывала разсѣянно-мечтательно. Рядомъ стояла ваза съ бѣлой лиліей... Не картина ли то Мемлинга? Не изображалъ ли и онъ Мадонну, какъ больную дѣвушку, которой приносятъ книги съ картинами, сирень и лиліи? Какъ трогательны у Мемлинга эти горшки съ цвѣтами, которые онъ ставитъ у ногъ Маріи, эти цвѣты, за которыми точно ухаживало больное дитя! Атмосферой больницы вѣетъ отъ этихъ книгъ съ картинами, которыя такъ разсѣянно перелистываютъ его блѣдныя дѣвушки. А эти окна, закрытыя такъ плотно, чтобы въ комнату не могъ проникнуть холодный вѣтерокъ! А сказочно-красивый уголокъ вселенной, видный сквозь маленькія стекла окна! Такъ не относится къ природѣ человѣкъ, котораго она постоянно окружаетъ. Только больному, когда онъ стоитъ у окна, она кажется такой трогательно-прекрасной. Онъ видитъ, какъ всадникъ ѣдетъ по пустынной дорогѣ, какъ жнецы работаютъ въ полѣ, какъ возчикъ разспрашиваетъ прохожаго о дорогѣ. Онъ радуется при видѣ лебедей, плещущихся въ пруду, при видѣ овецъ, которыя пасутся на лѣсной просѣкѣ. Крытая соломой хата, одиноко стоящая въ полѣ, старая мельница, полусгнившій деревянный мостъ, перекинутый черезъ блестящую на солнцѣ рѣку—все возбуждаетъ въ немъ мысли и чувства.

А дѣвушки Мемлинга развѣ онѣ не отличаются прелестью, свойственной больнымъ, изяществомъ и одухотворенностью, которыя сообщаетъ людямъ комнатная атмосфера: кроткой резиньяціей дышатъ черты, безсильны и вялы движенія, съ трогательной кокетливостью облеклись онѣ въ свои самыя драгоцѣнныя одежды, украсились онѣ жемчужными діадемами и кольцами. Когда вы больны и васъ приходятъ навѣстить, такъ пріятно знать, что вы не обезображены болѣзнью.

Вѣроятно, такое впечатлѣніе производилъ когда-то Мемлингъ на людей. Такъ и возникла легенда о раненомъ художникѣ, жившемъ больнымъ въ госпиталѣ Св. Іоанна.

П. Брегель: Жадность.

Стиль возрожденія въ нидерландахъ.

Герардъ Давидъ является какъ бы естественнымъ продолженіемъ Мемлинга.

Его произведенія дышатъ той же тихой сдержанностью, которая отличаетъ картины Мемлинга. У него мужчины почти не встрѣчаются. Онъ изображалъ только женщинъ съ высокими лбами, узкимъ станомъ, медленными движеніями и застѣнчиво опущенными глазами. Главнымъ его твореніемъ считается запрестольный образъ, написанный имъ для церкви кармелитовъ въ Брюгге и потомъ попавшій въ Римъ. Другая его картина (въ Мюнхенѣ) воспроизводитъ старую Кёльнскую тему о Мадоннѣ среди розъ: шесть безмолвныхъ женщинъ сгруппированы вокругъ Маріи среди нѣжнаго пейзажа. Находящаяся въ Лондонѣ картина изображаетъ обрученіе Св. Екатерины. Его женскіе типы отличаются отъ образовъ Мемлинга едва уловимыми, не передаваемыми словами оттѣнками.

Вѣроятно, вліяніемъ Мемлинга объясняется также нѣкоторая склонность Герарда Давида къ свѣтовымъ проблемамъ: такъ на его находящейся въ Берлинѣ картинѣ, изображающей распятіе, крестъ поднимается такъ же, какъ на любекской картинѣ Мемлинга, въ грозовое небо, покрытое сверкающими тучами. Только въ его послѣднихъ произведеніяхъ мѣняется его стиль. Они стремятся уже къ величію, торжественности. Мѣсто угловатыхъ линій занимаютъ линіи волнистыя. Краски, недавно еще пестрыя, подчиняются теперь все больше красноватому общему тону. Давидъ жилъ до 1523 г.—слѣдовательно въ эпоху, когда стиль Ренессанса смѣнялъ собою готику.

Слѣдовавшіе за Давидомъ мастера стало-быть отреклись отъ роднаго искусства, стали подражателями итальянцевъ?

Несомнѣнно одно: большинство изъ нихъ искало вдохновенія на югѣ. Въ XVI в. Италія шла во главѣ цивилизаціи. Итальянскіе генералы командовали европейскими арміями. Итальянскихъ врачей приглашали даже въ Шотландію и Турцію. Во всѣхъ университетахъ Франціи, Германіи и Англіи преподавали итальянскіе ученые. Итальянскій языкъ, въ XV в. еще мало распространенный, сдѣлался повсюду разговорнымъ языкомъ свѣтскаго общества. Шла Италія и во главѣ

искусства. При самыхъ разнообразныхъ дворахъ работали итальянскіе мастера, а сѣверные художники учились въ Италіи. Лучшіе люди были охвачены, какъ въ дни Гёте и Карстенса, тоской по Италіи, и они не успокаивались, пока не видѣли своими глазами страну своей мечты. Не боясь лишеній и трудовъ, дорогой работая ради хлѣба насущнаго, паломничали они въ Римъ, какъ къ святому источнику, и покидали его лишь съ тяжелымъ сердцемъ. Они не только восхищались итальянскимъ искусствомъ, они завидовали самимъ художникамъ, Рафаэлю, чья жизнь была единымъ тріумфальнымъ шествіемъ, Микель Анджело, обращавшемуся съ папами, какъ равный съ равными, и Тиціану, которому императоръ Карлъ поднялъ кисть. Они стремились душой изъ мелко-буржуазной тѣсноты, изъ филистерской ограниченности сѣверной жизни, жаждали быть частью великаго и свободнаго человѣчества.

Въ Нидерландахъ, гдѣ вообще своего рода латинское Возрожденіе замѣчалось во всѣхъ областяхъ духовной жизни, раньше всего начались эти паломничества въ Римъ. И многіе художники въ сущности только и дѣлали, что, вернувшись на родину, разсказывали своимъ соотечественникамъ о томъ, что видѣли на югѣ. Было бы однако неправильно утверждать, будто они уничтожили выросшее изъ родной почвы искусство, поставивъ на мѣсто цѣнной національной традиціи нѣчто новое, лишь внѣшнимъ образомъ подражавшее чужеземному стилю. Стиль—не національное явленіе. Въ разныхъ странахъ одновременно обсуждаются тѣ же самыя художественныя проблемы. И потому въ данномъ случаѣ рѣчь идетъ не о вытѣсненіи нидерландскаго искусства искусствомъ итальянскимъ, а лишь о переходѣ отъ готическаго стиля къ стилю Возрожденія. Если бы нидерландцы XVI в. продолжали творить въ духѣ Мемлинга, то они остались бы не болѣе, какъ отзвукомъ готики. А принявшись за рѣшеніе проблемъ, выдвинутыхъ новымъ вѣкомъ, они тѣмъ выполняли историческую миссію, построили мостъ, ведущій отъ Ванъ Эйка къ Рубенсу.

Съ внѣшней стороны ихъ картины отличаются отъ болѣе раннихъ уже своими болѣе значительными размѣрами. Недавняя живопись мелочей уступаетъ у нихъ мѣсто широкому рисунку. Исчезаетъ все эпизодическое. Допуская пейзажъ и интерьёръ, среди которыхъ раньше происходили событія, лишь, какъ кулису на фонѣ, художники теперь обращаютъ главное вниманіе, какъ и ихъ итальянскіе современники, на разрисовку большихъ, въ человѣческій ростъ, фигуръ, мощной рукой выдвинутыхъ на передній планъ. Изученіе наготы, раньше находившееся въ пренебреженіи, возносится на степень эстетической проблемы. Вычурный костюмъ эпохи готики уступаетъ мѣсто простой, благородной одеждѣ, охватывающей тѣло естественными складками. Веселая пестрота вытѣсняется единообразной красочной скáлой. Композиція, раньше распадавшаяся на вертикальныя полосы, теперь выстраивается въ духѣ округлаго стиля Ренессанса.

Если при разсмотрѣніи этихъ художниковъ придерживаться хронологическаго порядка, то необходимо начать съ «антверпенскаго кузнеца», *Квентина Матсейса*. Легенда сообщаетъ, что онъ сдѣлался худож-

никомъ только потому, что дѣвушка, которую онъ любилъ, не хотѣла выйти замужъ за кузнеца. Это звучитъ, какъ сказка. И однако, какъ въ каждой сказкѣ, и здѣсь есть нѣкоторое логическое ядро. Привыкшіе къ мелочной живописи болѣе старыхъ художниковъ люди искали при видѣ этихъ большихъ, размашистой кистью написанныхъ картинъ объясненія этой перемѣны въ области стиля и рѣшили, что творцомъ этихъ произведеній былъ кузнецъ, человѣкъ съ грубыми руками и мощными жестами, человѣкъ, внесшій въ свою новую профессію частицу ловкости и силы рукъ, свойственныхъ его прежнему ремеслу.

Еще теперь, когда вы стоите въ Антверпенскомъ музеѣ передъ Положеніемъ во гробъ Квентина Матсейса, вы чувствуете, что картина открывала собой новую эпоху въ нидерландскомъ искусствѣ. Размѣръ, композиція, краски—все здѣсь ново. Между тѣмъ, какъ прежніе художники пользовались красками такъ, что клали ярко-голубую, красную, зеленую непосредственно одну рядомъ съ другой, Квентинъ Матсейсъ подчинялъ эту пеструю сверкающую пышность единообразной гаммѣ. Мѣсто миніатюрнаго формата, которому раньше отдавалось предпочтеніе, занялъ размѣръ, позволявшій изображать фигуры почти въ человѣческій ростъ, а самыя фигуры разставлены передъ служащимъ уже только кулисой пейзажемъ такъ, что строго, почти педантически-строго, онѣ подчинены пирамидальной схемѣ.

Не укладываются въ рамки искусства предыдущей эпохи также и остальныя его произведенія, Св. Семейство (Брюссель), Мадонна съ Младенцемъ (Берлинъ) и Piètà (Мюнхенъ), отличающіяся всѣ значительными размѣрами, округлыми движеніями и размашистымъ рисункомъ. На находящейся въ Мюнхенѣ Piètà заслуживаетъ вниманіе, какъ удивительно выписано тѣло Спасителя, какой чисто современной техникой вѣетъ отъ этого тѣла, покоящагося на колѣняхъ Маріи, и какъ вся группа выстраивается въ формѣ пирамиды, причемъ пейзажъ служитъ уже только фономъ для обѣихъ главныхъ фигуръ.

Кисти Квентина Матсейса принадлежитъ немало также картинъ, изображающихъ полуфигуры. Этотъ пріемъ логически вытекалъ изъ его художественныхъ принциповъ. Такъ какъ онъ не хотѣлъ отказываться отъ фигуръ въ человѣческій ростъ, такъ какъ такія фигуры предполагали слишкомъ огромное полотно, то всегда, когда въ его распоряженіи былъ меньшій форматъ, онъ предпочиталъ довольствоваться полуфигурами, чтобы не уменьшать размѣра картины.

Рядомъ съ фламандцемъ Квентиномъ Матсейсомъ необходимо отмѣтить голландца *Лукаса ванъ Лейденъ*. Автопортретъ художника въ брауншвейгской галлереѣ изображаетъ молодого человѣка, твердымъ взоромъ глядящаго на зрителя. Лукасъ дожилъ только до тридцатидевятилѣтняго возраста. А въ этотъ короткій срокъ жизни сколько пережилъ онъ перемѣнъ! Сначала онъ творилъ въ духѣ готики. Его Распятіе въ Франкфуртѣ напоминаетъ Рожера. На его изображающей тибурскую сивиллу картинѣ (въ Вѣнѣ) передъ нами готическія продолговатыя фигуры, готическія зданія, а на переднемъ планѣ—любимое животное готическаго искусства—стройная борзая. Его св. Іеронимъ (въ Берлинѣ) продолжаетъ традиціи свѣтописи Давида.

Сверкающимъ блескомъ отливаетъ небо. Не неподвижнымъ дискомъ, а безплотнымъ ореоломъ свѣта изображенъ нимбъ вокругъ головы святого.

Путешествіе въ Италію произвело, повидимому, полный переворотъ въ эстетическихъ воззрѣніяхъ художника.

Первоначально эта перемѣна сказалась лишь въ томъ, что Лукасъ съ упоеніемъ нагромождаетъ на фонѣ своихъ картинъ зданія въ стилѣ Ренессанса. Сцена, гдѣ Мельхиседекъ благословляетъ Авраама, происходитъ у него уже не среди пейзажа, какъ у Боутса, а передъ воротами города, гдѣ на ряду съ зданіями въ готическомъ стилѣ поднимаются зданія въ стилѣ Возрожденія, рѣзкій контрастъ къ которымъ представляютъ еще выдержанныя всецѣло въ готическомъ духѣ фигуры, стройныя лошади и борзыя собаки.

По его послѣднимъ произведеніямъ, въ особенности по его гравюрамъ, можно затѣмъ прекрасно прослѣдить, какъ онъ постепенно переходилъ отъ этихъ архитектоническихъ внѣшностей къ все болѣе глубокому проникновенію въ формальную красоту Ренессанса. Относящаяся къ 1520 г. гравюра, изображающая, какъ Богъ показываетъ первымъ людямъ рай, напоминаетъ величавымъ ритмомъ нагихъ тѣлъ и развѣвающейся одеждою Бога-Отца никого иного, какъ Рафаэля. Или обратите вниманіе на классическую округлость тѣлъ на гравюрѣ, изображающей грѣхопаденіе, или на классическую драпировку одежды на гравюрѣ, изображающей Адама и Еву, выходящихъ на работу. Единственное, что отличаетъ подобныя произведенія отъ современныхъ итальянскихъ твореній, это реалистическая трактовка лицъ. Лукасъ Лейденскій еще не приноситъ психическое въ жертву формальному. Онъ еще дорожитъ жизнью больше, нежели типической красотой. Тѣла, выдержанныя въ духѣ Ренессанса, увѣнчаны головами, одухотворенными роящимися въ нихъ мыслями. Присмотритесь, напр., къ великолѣпной гравюрѣ, изображающей, какъ Саулъ, мозгъ котораго уже помраченъ безумiемъ, вслушивается въ игру на арфѣ Давида.

Янъ Госсартъ, по прозванію Мабусе, (изъ Мобёжъ) родился за двадцать четыре года до Лукаса и пережилъ его на восемь лѣтъ. Эволюція стиля, носившая у преждевременно умершаго геніальнаго голландца совершенно стихійный характеръ, у Яна Госсарта производитъ скорѣе впечатлѣніе медленнаго и обдуманнаго перехода отъ одной системы къ другой. Въ своихъ раннихъ произведеніяхъ онъ былъ еще изящнымъ миніатюристомъ въ духѣ Герарда Давида (Христосъ въ Гефсиманскомъ саду) или задавался въ его духѣ свѣтовыми проблемами: луна льетъ свой блѣдный свѣтъ на маленькія фигурки на переднемъ планѣ, еще отличающіяся вполнѣ готическими линіями.

Потомъ на него начинаетъ—на первыхъ порахъ очень неясно—оказывать свое вліяніе архитектура Ренессанса. Между тѣмъ, какъ фигуры, чопорныя и угловатыя, еще выдержаны въ духѣ кватроченто, на фонѣ красота южнаго искусства смѣшивается съ родной готикой, уже переходящей въ барокко. Янъ создаетъ теперь страдальца Христа (въ Кельнѣ), фигуру совершенно готическую, позади которой возвышаются колонна и павильонъ въ стилѣ Ренессанса, или большую

алтарную картину (въ брюссельскомъ музеѣ) съ Христомъ, навѣщающимъ Симона, гдѣ на заднемъ фонѣ Ренессансъ крикливо смѣшивается съ готикой, или Мадоннъ, сидящихъ среди нидерландскаго пейзажа, гдѣ рядомъ съ фонтанами въ стилѣ Возрожденія поднимаются итальянскія палаццо.

Постепенно его картины проникаются большей чистотой и выдержанностью стиля. Если сравнить въ особенности обѣ картины, изображающія Луку (въ Прагѣ и въ Вѣнѣ), съ мюнхенской картиной Рожера ванъ деръ Вейдена, то видишь, какъ измѣнились вкусы. У послѣдняго сцена происходитъ во дворѣ готическаго монастыря, откуда открывается видъ на подробно выписанный пейзажъ. На пражской картинѣ Яна Госсарта, напротивъ, поднимается храмъ въ пышномъ стилѣ Ренессанса, украшенный геніями и античной статуей Аполлона. А на вѣнской картинѣ передъ нами круглый храмъ въ стилѣ Браманте. И если на первой изъ этихъ картинъ фигуры еще отличаются готической угловатостью, то на второй художникъ уже старался придать и имъ мягкіе волнистые контуры, оттѣнокъ представительности, свойственный Ренессансу. Марія сидитъ не на землѣ, а витаетъ въ облакахъ, и геніи вѣнчаютъ ее. Эта картина отличается отъ произведенія Рожера такъ же, какъ Видѣніе св. Бернара фра Бартоломео отъ аналогичной картины Перуджино.

Хранящаяся въ Мюнхенѣ Даная Госсарта (или находящійся въ коллекціи Митке въ Вѣнѣ Геркулесъ, душащій Антея) является, быть можетъ, первою нидерландской картиной, изображающей античную тему. До сихъ поръ въ Нидерландахъ преобладалъ религіозный триптихъ. Янъ Госсартъ ввелъ въ нидерландское искусство еще и міръ древнихъ боговъ и античной миѳологіи. Онъ былъ—какъ выразился Вазари—первымъ, кто ввелъ во Фландріи il vero modo di fare storie piene di figure ignude e di poesie (истинный способъ создавать картины съ нагими и миѳологическими фигурами).

Правда, на его находящейся въ Мюнхенѣ Данаѣ архитектоническая рамка передана болѣе подробно, чѣмъ того допускалъ стремившійся къ простотѣ стиль Ренессанса. У Тиціана и Корреджьо вы видите только нагую, покоящуюся на ложѣ, женщину. Янъ Госсартъ прячетъ, напротивъ, лоно своей похожей на настоящую мѣщаночку Данаи подъ плащемъ и сажаетъ ее посреди небольшого круглаго, въ стилѣ Браманте, храма, между колоннами котораго виднѣются еще вдобавокъ церкви и дворцы. Благородной простотѣ итальянцевъ у него все еще и долго еще соотвѣтствуетъ стремленіе перегружать картину подробностями.

Круглыя лица его Мадоннъ съ свободно ниспадающими на щеки прядями волосъ, правда, отчетливо указываютъ на то, что передъ нимъ носился итальянскій идеалъ женщины. Странный мотивъ одежды на одной изъ его Мадоннъ (въ Вѣнѣ), производящей впечатлѣніе, будто рядомъ сидятъ двѣ фигуры, повидимому заимствованъ изъ находящагося въ Уффиціяхъ Благовѣщенія Леонардо. Для другой картины (въ Мюнхенѣ) образцомъ ему послужилъ, повидимому, этюдъ фра Бартоломео на тему о драпировкѣ. И однако, пройдя сквозь ни-

дерландскій мозгъ, итальянское искусство потеряло свое величіе и свою красоту. То, что у итальянцевъ производитъ впечатлѣніе благородства, здѣсь выродилось въ мелочную игру поднимающимися и развертывающимися складками.

Только большія, въ человѣческій ростъ, нагія фигуры, созданныя имъ на склонѣ жизни, говорятъ о томъ, что онъ усвоилъ характерное для Ренессанса чувство простоты формы съ гибкостью, поразительной для сѣверянина. Его «Адамъ и Ева» (въ Берлинѣ) отличаются еще двойственностью стиля. Фонъ представляетъ детально разработанный пейзажъ. А на этомъ фонѣ выступаютъ могучія тѣла въ духѣ чинквеченто. Мягкимъ движеніемъ протягиваетъ Ева руку къ вѣткамъ дерева. Широкимъ жестомъ положилъ Адамъ руку на толстый сукъ. Мягко выступаютъ округлыя бедра и грудь Евы, мягкими волнистыми линіями развѣваются ея волосы. Совершился переходъ отъ прямолинейности къ волнистому росчерку.

Въ другой картинѣ (тоже въ Берлинѣ), изображающей Нептуна и Амфитриту, онъ подвелъ итогъ всѣмъ своимъ стремленіямъ. Подобно мощной античной мраморной группѣ выступаютъ фигуры на фонѣ греческаго храма. Не только архитектура этой кулисы отличается классической простотой, нѣтъ ничего готически вычурнаго и въ благородной простотѣ фигуръ. И даже, если кто укажетъ на то, что онѣ немного безжизненны, немного академичны, то не слѣдуетъ все же забывать, что подобныя классически разработанныя нагія тѣла еще никѣмъ не были созданы въ Нидерландахъ.

Тотъ же самый путь развитія прошелъ и *Баренд*ъ *ванъ Орлей*. Сначала и онъ довольствовался, какъ Янъ Госсартъ, тѣмъ, что придавалъ своимъ картинамъ характеръ перегруженнаго мелочами Ренессанса, разставляя всюду въ нишахъ всевозможныя статуэтки. Такъ какъ самыя фигуры еще носятъ готическій отпечатокъ, то его картины производятъ такое впечатлѣніе, будто люди въ старомодныхъ костюмахъ двигаются среди новомоднѣйшей комнатной обстановки. Потомъ и его произведенія, въ особенности его эскизы для ковровъ, получаютъ величавый характеръ новой эпохи. Должны были производить очаровательное впечатлѣніе и его отличающіеся такой свѣтской элегантностью женскіе типы на людей, привыкшихъ къ монахинямъ Мемлинга. Его Магдалина на туринскомъ Распятіи почти напоминаетъ прекрасныхъ грѣшницъ Андреа дель Сарто.

Нидерландскіе художники теперь вообще занимаются съ большимъ увлеченіемъ изображеніемъ женской красоты. Юдифь, Саломея, Лукреція, всѣ эти образы, такъ часто воспроизводимые миланскими художниками школы Леонардо, врываются теперь въ сѣверное искусство, доставляя художникамъ поводъ повѣствовать объ обнаженныхъ плечахъ и красивыхъ движеніяхъ рукъ приблизительно такъ, какъ то раньше дѣлали Луини и Содома. Съ особеннымъ усердіемъ писалъ такія картины голландецъ *Яковъ Корнелисъ*. Особенно же тонкимъ изобразителемъ женщинъ былъ *Янъ ванъ Скорель*.

Скорель—истинный космополитъ въ духѣ чинквеченто. На немъ видно, какъ дѣйствовало солнце юга на сѣверянина. Его первымъ,

возникшимъ еще на родинѣ картинамъ сообщаетъ особую прелесть тонкое чувство пейзажа. Онъ умѣетъ прекрасно рисовать старыя суковатыя деревья, дубы и ели. Потомъ онъ взялъ въ руки посохъ странника. Долго прожилъ онъ въ Германіи, еще дольше въ Каринтіи, гдѣ создалъ алтарную картину въ Оберфеллахъ, производящую впечатлѣніе хорошей работы школы Дюрера. Въ компаніи нидерландскихъ паломниковъ путешествуетъ онъ затѣмъ черезъ Венецію въ Палестину. Легко понять, что для религіозной живописи это путешествіе было чревато открытіями.

Давно уже стремились нидерландцы къ географической точности въ своихъ библейскихъ картинахъ. На одной, принадлежащей художнику школы ванъ Эйка (въ коллекціи Кука въ Ричмондѣ), изображающей женщинъ, собравшихся у гроба Христа, встрѣчается—вѣроятно, сдѣланная съ гравюры—точная копія Омаровой мечети въ Іерусалимѣ. Объясняется этимъ стремленіемъ къ точности также и фантастическій характеръ пейзажа на библейскихъ картинахъ Дирика Боутса. Такъ какъ изображаемыя событія имѣли мѣсто въ чужедальней странѣ, то художники думали, что поступятъ правильно, рисуя пейзажъ, какъ можно менѣе похожій на родной. Изъ мотивовъ фламандской природы создавали они фантастическіе пейзажи. Именно потому, что въ Нидерландахъ преобладаетъ равнина, художники предпочитали для такихъ картинъ горный пейзажъ, нагромождая крутыя зубчатыя скалы и дикія альпійскія высоты, руководясь желаніемъ придать такимъ образомъ своимъ картинамъ экзотическій, восточно-библейскій отпечатокъ.

Скорель былъ не первымъ художникомъ, паломничавшимъ въ Палестину. Уже до него, въ 1485 г., побывалъ тамъ Эргардъ Реувихъ изъ Майнца. Гравюры, которыми онъ украсилъ «Путешествіе въ святую страну» Бернгарда Брейденбаха, воспроизводятъ очень точно народную жизнь востока. Тѣмъ не менѣе Скорель первымъ отправился въ Палестину съ явнымъ намѣреніемъ воспользоваться сдѣланными тамъ этюдами для своихъ библейскихъ картинъ. Такія его произведенія, какъ хранящееся въ Гарлемѣ Крещеніе Христа, отличающееся такимъ документально точнымъ воспроизведеніемъ пейзажа, должны были казаться чрезвычайно интересными людямъ, въ глазахъ которыхъ востокъ былъ еще необслѣдованной далекой сказочной страной.

Вернувшись въ Италію, Скорель сыгралъ достопримѣчательную роль въ художественной жизни Рима. Его землякъ Адріанъ изъ Утрехта, воспитатель Карла V, взошелъ на папскій престолъ и назначилъ Скореля директоромъ Бельведера. Три года прожилъ онъ въ Ватиканѣ, въ комнатахъ, въ которыхъ еще незримо виталъ духъ Рафаэля. То, что онъ потомъ создалъ каноникомъ въ Утрехтѣ, звучитъ, какъ скорбный отзвукъ этихъ римскихъ впечатлѣній. Порою онъ кажется академикомъ. Его находящееся въ Боннѣ Распятіе съ прямыми греческими носами людей, съ античными храмами и римскими воинами, сидящими на коняхъ Монтекавалло, почти приводитъ на память эпоху, когда подъ вліяніемъ Винкельмана художники становились археологами.

Къ счастью, такой сухой и внѣшній классицизмъ встрѣчается въ его картинахъ лишь изрѣдка. Необыкновенно изящны проникнутые романтикой развалинъ пейзажные фоны его Мадоннъ. Вокругъ акведуковъ вьются растенія, вѣтки которыхъ устало свисаютъ съ ветхихъ стѣнъ; обломки колоннъ и разбитыхъ барельефовъ окутаны увядшимъ сѣро-зеленымъ плющемъ. Красива также проникающая его творенія тонкая чувственность. Несмотря на свой духовный санъ Скорель отнюдь не былъ женоненавистникомъ. Уже въ Оберфеллахъ онъ влюбился въ дочку владѣльца замка, потомъ онъ жилъ съ Агатой фонъ Шёнгофенъ, какъ фра Филиппо Липпи съ Лукреціей Бути. Неудивительно, что онъ былъ и очень изысканнымъ женскимъ портретистомъ. Изображаетъ ли онъ Марію или Магдалину, всегда его женщины стройны и элегантны, всегда онѣ отличаются классическими линіями. Эти произведенія доказываютъ, что подъ вліяніемъ Италіи, особенно подъ вліяніемъ школы Леонардо, на сѣверѣ распространилось совсѣмъ новое отношеніе къ женщинѣ.

Дальнѣйшая эволюція заключалась въ томъ, что нидерландскіе художники переходили отъ изученія Леонардо къ преклоненію передъ Рафаэлемъ и Микель Анджело. Въ центрѣ ихъ устремленій стало изученіе нагого тѣла. Они стремились придавать нагимъ человѣческимъ тѣламъ всѣ тѣ ритмическія движенія, которыя они видѣли на итальянскихъ картинахъ, стремились создавать новыя позы, новый языкъ мимики. Исходя изъ такихъ соображеній, они и выбирали темы. Въ особенности часто воспроизводили они фигуры Адама и Евы. Дѣлали они также экскурсіи въ міръ миѳологіи въ поискахъ сюжетовъ, годныхъ для изображенія наготы. Если съ одной стороны необходимо констатировать, что въ этихъ произведеніяхъ нѣтъ новыхъ цѣнностей, что они, въ сущности, лишь повторяютъ то, что въ Италіи было высказано гораздо лучше, то, съ другой стороны, нельзя не отдать нидерландскимъ чинквечентистамъ дани должнаго въ томъ смыслѣ, что они весьма успѣшно рѣшали проблемы, ранѣе не обсуждавшіяся въ сѣверномъ искусствѣ.

Микіель ванъ Кокси удостоился эпитета фламандскаго Рафаэля. Одно это прозвище уже указываетъ на то, что онъ былъ лишь отзвукомъ. И однако не лишены красоты мягкія волнистыя линіи, изъ которыхъ слагается его находящаяся въ Вѣнѣ картина грѣхопаденія, элегантныя движенія рукъ изгоняемыхъ изъ рая первыхъ людей. Вмѣстѣ съ тѣмъ онъ остается нидерландцемъ въ своемъ увлеченіи деталями. На современныхъ ему картинахъ итальянцевъ животныя уже не встрѣчаются, а пейзажъ передается уже только въ видѣ крупныхъ декоративныхъ линій. Кокси, напротивъ, подробно вырисовываетъ черепахъ, лягушекъ, бѣлокъ, кроликовъ, лебедей, львовъ, зебръ и обезьянъ на переднемъ планѣ картинъ, не упускаетъ случая воспроизвести съ ботаническою точностью желтокрасныя яблоки на древѣ познанія добра и зла.

Главное произведеніе *Яна Матсейса*, находящееся въ Луврѣ, изображаетъ Вирсавію. Здѣсь еще замѣтно колебаніе между старымъ и новымъ стилемъ. На заднемъ планѣ поднимается готическій городъ,

тогда какъ Давидъ обитаетъ во дворцѣ стиля Ренессанса. Посланникъ, передающій письмо, окруженъ готическими борзыми. Указываетъ на нидерландское происхожденіе картины также и нѣкоторая неуклюжесть позы Вирсавіи. И однако движенія молодой женщины и ея блѣдная головка съ элегантной прической выдержаны со вкусомъ въ духѣ Ренессанса.

Создалъ изящную картину также и *Корнелисъ* изъ *Гарлема*, въ своемъ находящемся въ Амстердамѣ Грѣхопаденіи. Во вкусѣ предыдущаго искусства детально расписанъ задній планъ. На древѣ познанія добра и зла сидитъ сова. Кругомъ отдыхаютъ собаки, лисицы, кошки, обезьяны и овцы. А посрединѣ картины стоятъ двѣ фигуры, явно указывающія на то, что въ Римѣ художникъ изучилъ статуи Лизиппа. Вогнутая линія у Адама и выпуклая у Евы подчеркнуты еще рѣзче, чѣмъ это дѣлалъ въ подобныхъ случаяхъ Пальма Веккіо.

Кисти *Діониса Кальварта* принадлежитъ въ Луккѣ Даная, подвижная поза которой обличаетъ вліяніе Микель Анджело. Фламандскимъ Микель Анджело считался *Франсъ Флорисъ*. Онъ хотѣлъ изображать мускулистыя тѣла въ дикихъ движеніяхъ и потому предпочиталъ темы изъ миѳа о Геркулесѣ. Кромѣ Микель Анджело его образцомъ былъ фарнезскій Геркулесъ, сыгравшій вообще такую видную роль въ эстетикѣ поздняго чинквеченто. *Бартель Шпрангеръ* и Ламб. Фред. *Сустрисъ* въ свою очередь придали героическимъ тѣламъ Микель Анджело снова болѣе пикантный оттѣнокъ. Нѣсколько хорошенькихъ картинъ Шпрангера находятся въ Вѣнѣ. Одна изображаетъ Геркулеса у Омфалы, на другой Амуръ склоняется надъ спящей Психеей, на третьей старикъ Вулканъ заигрываетъ съ изящной Майей (Махой). Какъ граціозныя движенія послѣдней, такъ и спины Омфалы и Психеи доказываютъ, что онъ любилъ и понималъ граціозный ритмъ линій юныхъ женскихъ тѣлъ.

Изъ всѣхъ произведеній Сустриса остается въ памяти, въ особенности, красивая Венера, находящаяся въ Луврѣ. Высокая стройная женская фигура съ едва намѣченной грудью такъ же великолѣпна, какъ и ея нервозная поза. Молодая женщина покоится на ложѣ. Одну ногу она подобрала, другую поставила на полъ. Опираясь на локоть, она другой рукой хочетъ взять двухъ голубей, которыхъ ей протягиваетъ Амуръ. Сложность композиціи навѣяна Микель Анджело. Однако Сустрисъ внесъ въ эту комбинацію нотку пикантности, почти напоминающую Бодри.

Если бросить взглядъ назадъ на происшедшую въ нѣсколько десятилѣтій эволюцію, то нельзя не признаться, что она была огромна. Въ началѣ столѣтія еще господствовала вычурная одичавшая готика. Потомъ восторжествовалъ стиль Ренессанса, первоначально въ видѣ чрезмѣрнаго увлеченія мелочами. И, наконецъ, художники научились распоряжаться новыми формами свободно и со вкусомъ.

Хотя въ руководствахъ по исторіи искусства эти художники называются обычно манерными, все же они были въ своемъ родѣ предшественниками Рубенса.

I. БОСХЪ: Искушеніе св. Антонія.

Портретная живопись, пейзажъ, фантастика и жанръ.

Характерная для эпохи расцвѣта Ренессанса концепція формы сказалась, естественно, и въ области портретной живописи. На картинахъ Яна ванъ Эйка, Рожера и Мемлинга передъ нами стройные люди въ плотно облегающемъ ихъ фигуры костюмѣ. Впечатлѣніе стройности еще усугублялось острыми шляпами и высокими чепцами. Руки образовывали острые углы. Въ особенности часто встрѣчается мотивъ молящихся людей. Фономъ обычно служилъ пейзажъ или комната съ окномъ, изъ котораго раскрывается видъ на ландшафтъ. Теперь мужчины носятъ широкіе береты, величественныя шубы или парадный костюмъ, широкими складками охватывающій тѣло. Мѣсто матерій съ мелкимъ рисункомъ занимаютъ теперь матеріи одного и притомъ темнаго цвѣта. Руки дѣлаютъ такія движенія, что силуэтъ фигуры приближается къ формѣ круглой арки. Мотивъ молитвы вытѣсняется мотивами свѣтскаго представительства: изображаемое лицо или перелистываетъ книгу, или стоитъ съ перчаткою въ рукѣ въ спокойно-величавой позѣ.

Что же касается фона, то первоначально, въ угоду новымъ формамъ Ренессанса, охотно нагромождали всевозможныя зданія. Позже

это архитектоническое изобиліе уступило мѣсто величавой простотѣ. Фигуры выдѣляются или на нейтральномъ фонѣ, или на растянутомъ занавѣсѣ на фонѣ только слегка намѣченнаго интерьёра.

Квентинъ Матсейсъ, указавшій религіозному искусству его новый путь, является и первымъ достойнымъ упоминанія портретистомъ. Его встрѣчающіеся въ Галлереѣ Лихшентейнъ въ Вѣнѣ, въ коллекціи Дюшателя въ Парижѣ, а также въ музеяхъ Франкфурта, Берлина и Мюнхена портреты духовныхъ лицъ, государственныхъ дѣятелей, ученыхъ и молодыхъ аристократовъ являются первыми возникшими на сѣверѣ портретами въ величавомъ стилѣ Ренессанса. Писалъ онъ попреимуществу мужчинъ. Нашли однако и нидерландскія дамы чинквеченто тонкихъ изобразителей. Сказалось ли здѣсь вліяніе Леонардо да Винчи? У нидерландскихъ художниковъ XV в., у Яна ванъ Эйка, Рожера и Мемлинга дамскій портретъ игралъ лишь незначительную роль. Если бы не женскіе образы Гуго ванъ деръ Гоеса, можно было бы подумать, что въ XV ст. въ Нидерландахъ совсѣмъ не было красивыхъ женщинъ. Теперь художники начинаютъ интересоваться и женской красотой.

Въ особенности охотно изображаютъ они Магдалину. Тема увлекала ихъ, такъ какъ позволяла показать хорошенькую молодую дѣвушку въ изысканномъ туалетѣ, съ изящнымъ личикомъ и волнистой прической. Этотъ типъ Магдалины повторяется и въ картинахъ, приписываемыхъ Яну Госсарту и ванъ Орлей, творцу Успенія Маріи и Яну ванъ Скорелю. У послѣдняго особенно бросается въ глаза связь съ школой Леонардо да Винчи. Во всякомъ случаѣ элегантная женщина на его картинахъ болѣе похожа на женскіе образы Мельци и дель Сарто, чѣмъ на благочестивыхъ женщинъ, изображаемыхъ до этого времени нидерландскими художниками. Онъ умѣетъ пикантно, съ граціей, напоминающей учениковъ Леонардо, передать очарованіе опущеннаго взора, прелесть унизанной жемчугомъ прически и капризно вьющейся вдоль щеки пряди волосъ.

Еще болѣе обворожительное впечатлѣніе производитъ симпатичный неизвѣстный художникъ, слывущій подъ названіемъ «творца женскихъ полуфигуръ». Онъ имѣетъ много общаго съ Скорелемъ, отличаясь однако еще большей застѣнчивостью и робостью, настоящій сѣверный Луини, кроткій мечтатель, тихо нашептывающій влюбленныя слова. Съ нѣжнымъ упоеніемъ воспроизводитъ онъ гармоническія линіи обнаженныхъ плечъ, бархатное платье, облегающее юное тѣло. Съ увѣренностью знатока приводитъ онъ въ порядокъ вуаль, пышные рукава и ожерелье. Изображаетъ ли онъ дамъ, какъ онѣ играютъ на клавесинѣ, или перелистываютъ книгу съ картинками, или держатъ въ рукѣ бокалъ,—всегда въ его изысканномъ искусствѣ есть что-то юно-беззаботное и вмѣстѣ съ тѣмъ неуловимо-печальное. Вы невольно проникаетесь любовью къ этимъ тихимъ и нѣжнымъ существамъ съ ихъ робкими жестами, маленькими руками и чистыми лбами, на которые такъ цѣломудренно ложатся просто причесанные шатеновые волосы. Все, что разсказали намъ о дочкахъ золотыхъ дѣлъ мастеровъ и бургомистровъ сѣвернаго Ренессанса нѣмецкіе псевдо-

романтики второй половины XIX в., можно вычитать уже изъ его картинъ.

Въ дальнѣйшемъ нидерландскіе художники чинквеченто прошли тотъ же путь, который въ Италіи ведетъ отъ Леонардо къ Бронзино, т.-е. они все болѣе вступали на путь придворной живописи. *Іостъ ванъ Клеефъ*, *Николай Нефшательскій*, *Франсъ Поурбюсъ* и *Антонисъ Моръ*, частью жившіе заграницей, въ Баваріи, Франціи и Испаніи, исполняли свои многочисленные заказы дѣльно и благородно. Спокойное величіе концепціи соединяется въ ихъ картинахъ съ здоровымъ реализмомъ.

Констатируя съ одной стороны, что нидерландская живопись чинквеченто развивалась во многихъ отношеніяхъ параллельно итальянской, необходимо съ другой стороны подчеркнуть, что она разнилась отъ послѣдней въ цѣломъ рядѣ существенныхъ пунктовъ. Сюда относится прежде всего пейзажъ. Итальянскіе классики допускали пейзажъ только, какъ декоративную кулису. Въ Нидерландахъ, напротивъ, никогда не отмирала склонность къ интимной живописи. А такъ какъ эта тенденція не укладывалась въ рамки высокаго искусства, то наступилъ моментъ, когда пейзажъ долженъ былъ отдѣлиться, какъ самостоятельный родъ, отъ религіозной живописи. Само собой понятно, что послѣ того, какъ искусство въ продолженіе цѣлаго тысячелѣтія было проникнуто религіознымъ духомъ, такой переломъ не могъ совершиться сразу.

Первый этапъ на пути къ этой эмансипаціи пейзажа заключался въ томъ, что пытались найти компромиссъ. Въ Св. Писаніи искали такихъ темъ, которыя позволяли бы перенести центръ тяжести на пейзажъ. Съ особенной охотой воспроизводилась легенда о Св. Эгидіи. Онъ жилъ въ VII в. въ лѣсу около Нима. Лань питала его своимъ молокомъ. Готскій король Флавій подстрѣлилъ ее, и она раненая прибѣжала къ хижинѣ отшельника, который потомъ крестилъ язычника. Этотъ сюжетъ давалъ возможность изобразить картину лѣса, картину охоты. Или св. Франциску является среди горнаго пейзажа серафимъ, или св. Бенедиктъ устраиваетъ въ лѣсной прогалинѣ un dejeuner sur l'herbe.

Для многихъ картинъ трудно найти опредѣленнаго автора. По существу однако піонерами современной пейзажной живописи должны считаться *Гендрикъ Блесъ* и *Іоахимъ де Патиниръ*. Оба провели молодость на живописныхъ берегахъ Маса, гдѣ чередуются лѣсами покрытыя горы съ волнистыми долинами, и здѣсь восприняли они впечатлѣнія, оказавшія рѣшающее вліяніе на ихъ искусство. Правда, и они не сумѣли сдѣлать послѣдняго шага и стать исключительно пейзажистами. И однако хотя они и воспроизводятъ библейскія темы, вы чувствуете, что самый выборъ темы производился ради пейзажа.

Въ особенности *Гендрикъ метъ де Блесъ* интересный художникъ. Онъ долго жилъ въ Италіи и охотно повѣствуетъ въ своихъ картинахъ объ архитектурныхъ чудесахъ юга. На находящейся въ Болоньѣ картинѣ «Эсфирь передъ Агасферомъ» передъ нами праздничные залы, чрезмѣрно обильно украшенные гирляндами и геніями. Раздѣляя

это увлеченіе орнаментальной красотой Ренессанса со многими другими художниками, онъ, какъ пейзажистъ, шелъ своей дорогой. Въ различныхъ музеяхъ, въ Уффиціяхъ и въ Антверпенѣ, встрѣчаются его картины, по которымъ можно прослѣдить, какъ тогда пейзажная живопись освобождалась изъ-подъ власти религіознаго умонастроенія. Вы видите дровосѣковъ, обрубающихъ стволы, кузницу, гдѣ вокругъ наковальни стоятъ рабочіе, поденщики убираютъ улицу или возятъ щебень. Среди такого пейзажа крестьянинъ погоняетъ осла, на спинѣ котораго сидитъ женщина съ ребенкомъ. Только одна эта совершенно второстепенная группа намекаетъ на библейскій характеръ картины, указываетъ на то, что она изображаетъ бѣгство въ Египетъ.

Въ такомъ же духѣ творилъ *Патиниръ*, котораго уже Дюреръ называлъ «хорошимъ пейзажистомъ». Христосъ въ Геѳсиманскомъ саду, Св. Губертъ, падающій на колѣни передъ чудеснымъ оленемъ, видѣніе Св. Іоанна на Патмосѣ, отдыхъ во время бѣгства въ Египетъ—всѣ эти сюжеты были для него лишь предлогомъ живописать лѣсные пейзажи. Судя по находящейся въ Берлинѣ, въ коллекціи Кауфмана, картинѣ, онъ былъ, повидимому, вообще первымъ художникомъ, порвавшимъ связь съ Св. Писаніемъ.

Другой довольно важный толчокъ былъ данъ художникамъ во второй половинѣ столѣтія *Гиллисомъ ванъ Конникслоо*. Блесъ и Патиниръ трактовали пейзажъ еще такъ, какъ будто зритель стоитъ у подножія горы. Пейзажъ уходитъ не вглубь, а ввысь. Гиллисъ ванъ Конникслоо первый пытался изобразить даль, и это привело его къ наблюденіямъ надъ воздушной перспективой. Между тѣмъ, какъ у Патинира и Блеса всѣ предметы отличаются одинаковыми твердо обрисованными контурами и ярко выраженными красками, Гиллисъ старается передать даль, затушевывая очертанія и ослабляя яркость красокъ. На переднемъ планѣ все блеститъ яркими коричневыми, зелеными и синими красками. На среднемъ планѣ листва деревьевъ передается уже не въ видѣ отдѣльныхъ отчетливо вырисованныхъ листьевъ, а въ видѣ пучка. Темная зелень переходитъ въ болѣе свѣтлый изсиня-зеленый цвѣтъ, стволы деревьевъ превращаются изъ коричневыхъ въ зеленоватые. А тамъ дальше краски становятся еще свѣтлѣе и блѣднѣе.

Въ упоеніи своимъ открытіемъ трехъ плановъ, Конникслоо, правда, доходилъ до крайности, такъ рѣзко подчеркивая различіе между ними, словно природа раздѣлена на обособленные участки коричневыми, зелеными и сѣрыми пограничными столбами. И все-таки за нимъ останется заслуга, что онъ первый изъ сѣверныхъ художниковъ указалъ на вліяніе, оказываемое на предметы воздухомъ и свѣтомъ. Почва для пейзажистовъ XVII в. была такимъ образомъ подготовлена.

Кромѣ этихъ пейзажистовъ заслуживаетъ упоминанія одинъ фантастъ. Ибо гротескныя произведенія голландца *Іеронима Босха* также не имѣютъ параллели въ искусствѣ юга. Мѣра, благородство, ясность—таковы отличительныя черты итальянскаго классицизма. И даже въ болѣе старой итальянской живописи кошмарамъ почти нѣтъ мѣста. Можно, конечно, вспомнить о гигантскихъ лягушкахъ, поѣдающихъ на болѣе древнихъ изображеніяхъ Страшнаго Суда

бѣдныхъ грѣшниковъ, о волкахъ съ крыльями летучихъ мышей, уносящихъ на Торжествѣ Смерти усопшихъ, можно вспомнить объ изгнаніи св. Франциском и св. Бенедиктомъ демоновъ на картинахъ Джьотто и Спинелло Аретино, о драконахъ, убиваемыхъ въ произведеніяхъ Піеро да Козимо и Карпаччьо Персеемъ или св. Георгіемъ, о страшныхъ дьяволахъ, наступающихъ на св. Антонія на картинѣ падуанца Парентино.

Все это ничто въ сравненіи съ ярко выраженной наклонностью къ кошмарнымъ образамъ, всегда отличавшей сѣверное искусство. И при томъ уже въ средніе вѣка. Вспомнимъ каменныя рожи, украшающія пилястры и платформы готическихъ соборовъ. Вспомнимъ графическое искусство нѣмецкихъ кватрочентистовъ, гравюры, украшающія Ari moriendi, гравюры Шонгауера. «Иногда мое воображеніе пробуждается и напрягаетъ всѣ свои силы. Мнѣ хотѣлось бы нарисовать самыя странныя фигуры, составленныя изъ всѣхъ видовъ животныхъ, а внизу кончающіяся растеніями, насѣкомыхъ и червей, похожихъ на людей, такъ чтобы они выражали черты характера и страсти смѣшно и вмѣстѣ страшно». Такъ говоритъ старый художникъ въ романѣ Тика «Францъ Штернбальдъ», и эти слова вспоминаются, когда говорятъ о произведеніяхъ Іеронима Босха. Соединяя обезьянъ и летучихъ мышей, рыбъ и собакъ въ чудовищныя созданія, онъ придалъ своимъ произведеніямъ характерную для нихъ комическую и вмѣстѣ съ тѣмъ жуткую нотку.

Въ мадридскомъ Прадо хранится, напр., его картина «Адамъ и Ева». Въ раю живутъ странныя животныя, грачи, цапли, черепахи и попугаи съ головою гиппопотама. Находящійся въ серединѣ источникъ жизни имѣетъ форму огромнаго рака. Когда Адамъ и Ева изгоняются изъ рая, воздухъ наполняется саранчой, оводами и навозными жуками, принявшими видъ маленькихъ чертей. Другая картинъ въ томъ же музеѣ воспроизводитъ ужасы ада. Ангелъ показываети нагому человѣку всевозможныя сцены пытокъ, чинимыхъ надъ людьми обезьянами съ крыльями летучихъ мышей и птицами съ собачьими мордами. Дьявольскія искушенія, которымъ подвергаются отшельники, также даютъ ему случай создавать подобныя картины.

По словамъ легенды Св. Антоній жилъ въ языческой гробницѣ. «И вотъ разрушилась стѣна и демоны явились въ видѣ змѣй, львовъ, быковъ, волковъ, скорпіоновъ, леопардовъ и медвѣдей и всѣ угрожали и всѣ рычали». Босхъ неоднократно воспроизводилъ эту сцену. На хранящемся въ музеѣ Прадо триптихѣ Антоній сидитъ съ своей свиньей передъ крытой соломой хатой среди пейзажа. Со страхомъ смотритъ онъ вдаль, такъ какъ приближается странное шествіе: обезьяна въ ночномъ колпакѣ, свинья въ дамской накидкѣ. Изъ горшковъ и щитовъ выползаютъ всевозможные гады. На лѣвой части триптиха происходятъ еще болѣе безумныя явленія. Голая женщина спряталась подъ столомъ. Изъ палатки выглядываетъ другая соблазнительная дьяволица. Въ воздухѣ на большомъ столѣ несутся на шабашъ вѣдьмы. Въ дѣтскихъ колясочкахъ ѣдутъ кобольды. Правая сторона изображаетъ святого безъ памяти, его уносятъ друзья, тогда какъ черти,

принявшіе образъ отвратительныхъ рыбъ, лягушекъ и птицъ, обращаются въ бѣгство.

Находящаяся въ Вѣнѣ картина воспроизводитъ ту же сцену нѣсколько иначе. Антоній остановился на отдыхъ передъ горящимъ городомъ. Скелетъ животнаго играетъ на арфѣ. Изъ-за щита выглядываетъ цапля. Колоколъ носится по воздуху. Съ величавой степенностью приближается король съ головою кабана и рогами козла. Подобная фантастика, конечно, не высокой пробы. Это не столько фантастика въ современномъ смыслѣ слова, а скорѣе грубоватый юморъ Гейлера фонъ Кайзерзберга или Томаса Мурнера. До извѣстной степени Босхъ вообще не художникъ, такъ какъ его сила исключительно въ изобрѣтательности, а не въ претвореніи идей въ образы.

Между тѣмъ, какъ остальные художники стремились придавать своимъ композиціямъ твердо-очерченные контуры, у Босха царитъ дикій хаосъ сплетающихся подробностей. И все-таки не трудно понять, что онъ долженъ былъ привлекать людей, любящихъ читать картины, какъ книги. Склонный къ раздумью Филиппъ II съ оссбенной охотой собиралъ картины Босха. Именно этотъ творецъ гротескныхъ образовъ какъ-то особенно тѣсно связанъ съ искусствомъ сѣвера, и безъ него оно какъ-то немыслимо.

Другой чертой нидерландской живописи, отличающей ее отъ итальянской, является важная роль, которую въ ней игралъ уже въ XVI в. жанръ. Итальянскій классицизмъ не признавалъ жанровыхъ картинъ. Эпоха, восхищавшаяся всѣмъ благороднымъ, внѣвременно-величественнымъ, считала изображеніе повседневныхъ темъ банальностью. Въ Нидерландахъ, напротивъ, гдѣ когда-то уже Ванъ Эйкъ создавалъ свои жанровыя картины, интересъ къ такой живописи никогда не угасалъ. И именно потому, что религіозная живопись уже не допускала больше жанровыхъ подробностей, художники чувствовали тѣмъ большую потребность сдѣлать сцены будничной жизни предметомъ самостоятельныхъ картинъ.

Необходимо здѣсь еще разъ вспомнить имена Лукаса ванъ Лейдена, Квентина Матсейса. Умѣвшій такъ мастерски играть въ своихъ позднѣйшихъ картинахъ мелодіи эпохи Ренессанса, Лукасъ Лейденскій является въ своихъ гравюрахъ, изображающихъ зубныхъ врачей, хирурговъ, бродягъ и т. д., предшественникомъ Остаде. А его хранящаяся въ Берлинѣ «Партія въ шахматы»—одно изъ наиболѣе раннихъ, чисто жанровыхъ произведеній во всей исторіи искусства. Жанровыя картины Квентина Матсейса еще сохраняютъ свою связь съ Св. Писаніемъ. Онъ бралъ такія темы, которыя позволяли сближать сюжеты Св. Писанія съ будничной дѣйствительностью, или которымъ можно было придать характеръ библейскихъ. Выше мы говорили о картинѣ Петра Кристуса, изображающей Св. Элигія, покровителя ювелировъ, къ которому приходитъ супружеская чета, чтобы купить обручальныя кольца. Когда въ 1518 г. Квентинъ Матсейсъ писалъ своего ювелира съ женой, то онъ, правда, опустилъ ореолъ и перевелъ на языкъ мірской жизни то, что у болѣе ранняго мастера еще носило религіозную этикетку, и все-таки нѣкоторая связь съ старымъ міромъ идей уцѣлѣла: хотя

П. Брегель: *Деревенскій праздникъ.*

Росмерсвеле: *Купеческая чета.*

Творецъ Житія Маріи: *Поклоненіе Младенцу.*

Творецъ Успенія Маріи: *Св. Христина и св. Гудула.*

взоры жены ювелира, взвѣшивающаго золото, устремлены на это послѣднее, въ рукахъ она держитъ изящный украшенный миніатюрами молитвенникъ.

Послѣдующіе художники—*Янъ Матсейсъ* и *Маринусъ ванъ Роймерсвеле*—замѣнили молитвенникъ счетоводной книгой. Ювелиръ превращается у нихъ въ купца, скупца, ростовщика. Содержаніе картинъ и теперь еще, впрочемъ, не совсѣмъ утеряло свой прежній библейскій характеръ. По крайней мѣрѣ, на его находящейся въ Вѣнѣ картинѣ помѣщены слова изъ притчи о господинѣ и несправедливомъ домоправителѣ... А главное: эти картины имѣютъ не самостоятельное значеніе, а являются лишь дополненіемъ къ столь же частымъ изображеніямъ Іеронима. Упоенію земными радостями, описанному въ картинахъ съ мѣнялами, противоставляется въ картинахъ о Іеронимѣ мораль: все суета суетъ. Рядомъ съ произведеніями, изображающими человѣка среди его богатства, стоятъ другія, напоминающія ему о vanitas vanitatum. Тамъ сверкающій блескъ, здѣсь предметы, говорящіе о бренности всего земного, книги, раскрытыя на страницѣ, изображающей страшный судъ, черепа, распятія, песочные часы и почти догорѣвшія свѣчи.

Только постепенно картины съ св. Іеронимомъ отступали на задній планъ и улетучивался первоначальный библейскій характеръ этихъ сценъ, изъ купеческаго быта. Ростовщики и адвокаты, окруженные бумагами и актами, сидятъ въ своихъ конторахъ и принимаютъ отъ своихъ кліентовъ деньги и продукты. Мѣсто недавнихъ аллегорій занимаютъ постепенно подробно выписанныя жанровыя картины. Жанръ отвоевалъ себѣ самостоятельное мѣсто рядомъ съ религіозной живописью.

Цѣлый рядъ послѣдующихъ художниковъ можетъ послужить иллюстраціей къ этой эволюціи.

Янъ ванъ Гемессенъ вводитъ насъ въ публичные дома, гдѣ мужчины кутятъ съ непотребными женщинами, указывая въ подписи: «Блудный сынъ» на мораль пьесы. Младшій сынъ Квентина *Корнелисъ Матсейсъ* разсказываетъ шуточныя новеллы въ родѣ тѣхъ, какія въ наши дни изображаютъ Шрёдтеръ и Газенклеверъ—напр., объ извозчикѣ, посадившемъ къ себѣ на возъ нѣсколько женщинъ: между тѣмъ, какъ онъ заигрываетъ съ одной, другая крадетъ у него деньги.

Играло при созданіи подобныхъ картинъ иногда рѣшающее слово и увлеченіе nature morte. Именно потому, что церковная живопись XVI в. исключала всякіе такіе мотивы, неизбѣжно должна была наступить реакція. Было не мало художниковъ, которымъ эти пестрыя подробности доставляли гораздо больше удовольствія, чѣмъ библейскіе сюжеты. Такъ, напр., одна хранящаяся въ Брюсселѣ картина, изъ легенды о св. Бенедиктѣ, представляетъ собой церковную картину лишь по сюжету, тогда какъ главное вниманіе художника обращено на печь, котлы, вертела, протвини и горшки.

Питеру Артсену принадлежитъ заслуга, что онъ окончательно высвободилъ подобные мотивы изъ прежней церковной рамки. Онъ изображалъ плоды и птицъ, рыбу и дичь, цѣлыя кухни съ блестящими

мѣдными ступками и желтой мѣдной посудой, тарелками и пивными стаканами, кувшинами и соломенными корзинами. А въ эту обстановку онъ ставитъ соотвѣтствующія фигуры: продавщицъ, кухарокъ и поварятъ. Онъ ничего не разсказываетъ. Его картины—огромные Stilleben съ человѣческими фигурами, написанные безъ юмора, безъ остроумія, просто и дѣловито, въ свѣжихъ краскахъ. Въ этомъ смыслѣ—именно потому, что онъ перенесъ центръ тяжести отъ анекдота на живописный элементъ—знаменуетъ онъ важный этапъ въ исторіи жанровой живописи, относясь къ своимъ предшественникамъ такъ же, какъ въ новѣйшее время Рибо и Лейбль къ разсказчикамъ Кнаусу и Вотье. Артсенъ уже предвосхищаетъ тѣхъ botegones, которыхъ въ Испаніи потомъ живописалъ Веласкесъ.

Подобные же кухонные или рыночные жанры писалъ и его ученикъ Іоахимъ *Бюкеларъ*. Въ особенности его привлекала веселая сутолока на рыбномъ рынкѣ въ Амстердамѣ: между корзинами съ яблоками, выставками мяса и телѣгами съ овощами стоятъ, торгуясь, продавщицы, служанки и мужики. И если онъ иногда подписывалъ подобную картину «Публичное выставленіе Христа», то это только доказательство въ пользу того, какъ комиченъ иногда былъ союзъ увлеченія живописностью съ традиціоннымъ міромъ идей.

Великій *Питеръ Брёгель* соединилъ въ своихъ рукахъ всѣ эти нити. Сжатымъ стилемъ написалъ онъ всю хронику своего вѣка. Подобно всѣмъ нидерландцамъ поздняго чинквеченто и онъ совершилъ путешествіе въ Италію. Но не благородныя линіи Рафаэлевскаго искусства привлекали его. Онъ предпочиталъ изучать природу и людей. Вездѣ, гдѣ его поражаетъ мотивъ пейзажа, онъ останавливается, рисуетъ Альпійскія горы и Мессинскую гавань, любуется пестрой картиной итальянской народной жизни. Вернувшись домой, онъ находитъ, что будничная жизнь сѣвера такъже живописна, какъ и на югѣ. Нѣкоторые его рисунки производятъ особенно современное впечатлѣніе: крестьянинъ отдыхаетъ на пнѣ по дорогѣ на рынокъ; по пыльной дорогѣ лошади тащатъ тяжелую повозку; дровосѣкъ усталой походкой возвращается домой съ топоромъ подъ мышкой. Встрѣчаются и другіе этюды: крестьяне съ тупо-хитрымъ выраженіемъ лица, нарисованные съ огромнымъ непосредственнымъ реализмомъ и какъ будто сегодня, а не триста лѣтъ тому назадъ.

Подобныя простыя темы были часто въ картинахъ невозможны. Въ послѣднихъ нельзя было обойтись безъ бросающагося въ глаза аппарата. Сначала темы даетъ ему Св. Писаніе. Изображается фламандская деревня, гдѣ происходитъ сцена мародерства. Прискакалъ эскадронъ всадниковъ. Главная часть его еще расположилась на площади. Авангардъ уже спѣшился. Всадники привязали своихъ лошадей и принимаются обыскивать дома, громить большими таранами забаррикадированные дворы. На переднемъ планѣ на конѣ гарцуетъ ротмистръ съ своимъ адъютантомъ, котораго староста на колѣняхъ умоляетъ о пощадѣ. Ибо кавалеристы получили приказъ совершить избіеніе виѳлеемскихъ младенцевъ. Или—на другой картинѣ—тянется на пыльной дорогѣ пестрая толпа людей пѣшкомъ, верхомъ, въ телѣгахъ по

направленію къ горѣ, гдѣ строится висѣлица. Ремесленники и торговцы, попы и солдаты, женщины и дѣти, весь городъ на ногахъ, такъ какъ не каждый день бываетъ казнь.

Если упомянутая картина должна изображать распятіе Христа, то другая, гдѣ фламандскіе мѣщане платятъ свои подати, должна изображать сцену, какъ Іосифъ и Марія пріѣзжаютъ въ Назаретъ для переписи. Или передъ нами точно современная картина изъ рабочаго быта. На плоской равнинѣ поднимается чудовищная башня, словно предвосхищенное видѣніе Эйфелевой башни. На переднемъ планѣ каменотесы отдѣлываютъ огромныя глыбы. На плотахъ подвозятъ огромные стволы деревьевъ. Наверху цѣлый лѣсъ машинъ и насосовъ, рычаговъ, блоковъ и винтовъ. Вспоминаются современные большіе промышленные города Бельгіи: Монсъ или Люттихъ. Этикетка, само собою понятно, библейская. Изображается—вавилонское столпотвореніе.

Другимъ своимъ произведеніямъ онъ придаетъ характеръ аллегорій. Подъ воскресную церковную службу онъ ставитъ слово: «Вѣра», подъ группой бѣдныхъ людей, набившихъ себѣ ротъ, онъ пишетъ: «Благотворительность», а подъ засѣданіе суда, гдѣ передъ нами адвокатъ, судья и публика,—«Справедливость». Или—какъ впослѣдствіи Гогартъ—онъ создаетъ цѣлые дидактическіе циклы подъ заглавіемъ напр., «По наклонной плоскости»: алхимикъ, затратившій все свое состояніе на изобрѣтенія, кончаетъ съ женой и дѣтьми въ богадѣльнѣ; шарлатанъ, надувавшій людей, попадаетъ въ тюрьму. Въ основѣ находящейся въ неаполитанскомъ музеѣ картины, гдѣ среди пейзажа ощупью идутъ слѣпцы, лежитъ библейское изреченіе: «Если слѣпого водитъ слѣпецъ, то оба упадутъ въ ровъ».

Если въ видѣ исключенія Брёгель воспроизводитъ не библейскія и не аллегорическія темы, то массовое нагроможденіе комическихъ чертъ должно искупить отсутствіе предметнаго содержанія. Деревенскіе праздники со множествомъ фигуръ, увеселенія на льду и т. п. сюжеты, которые можно подробно разсказать, составляютъ въ такомъ случаѣ содержаніе его картинъ. Его находящаяся въ Вѣнѣ «Битва масляницы съ постомъ» не болѣе, какъ трактатъ на тему о безумствахъ карнавала, его деревенская свадьба—трактатъ о невоздержаніи. Картина, изображающая увеселенія на льду, перечисляетъ всѣ смѣшные эпизоды, которые могутъ случиться во время катанія на конькахъ. Иногда онъ усиливаетъ впечатлѣніе гротеска тѣмъ, что превращаетъ своихъ мужиковъ въ настоящія олицетворенія всякой скверны.

Въ этомъ отношеніи Брёгель истый сынъ XVI в. Такъ какъ по эстетическимъ воззрѣніямъ эпохи лишь благородство было достойно художественнаго воспроизведенія, то онъ не довольствовался простой передачей дѣйствительности, какъ она есть, а считалъ своей обязанностью пародировать и искажать ее, чтобы создать гротескную противоположность благородству. На базисѣ такой каррикатурности онъ, однако, сумѣлъ стать монументальнымъ талантомъ. Если анекдотическая часть его картинъ насъ нынѣ оставляетъ равнодушными, то тѣмъ болѣе поражаетъ художественная сила, облекшая эти идеи въ

форму. Невольно хочется сказать: что сдѣлалъ Микель Анджело въ сферѣ возвышеннаго, создалъ Брёгель въ области вульгарнаго. Онъ—художникъ съ крупнымъ размахомъ. Съ Микель Анджело онъ раздѣляетъ способность не замѣчать ничего несущественнаго, сообщать линіи величественность, а формѣ—пластическую замкнутость. А съ Гогартомъ и Домье его роднитъ способность сводить всякую позу и всякую гримасу къ ихъ основной нотѣ такъ, что зритель, взирающій, повидимому, на моментальный снимокъ, вмѣстѣ съ тѣмъ бросаетъ взоръ въ созидающую формы лабораторію искусства вообще, въ глубочайшія глубины вѣчно-человѣческаго.

Съ этимъ монументальнымъ стилемъ рисунка соединяется у Брёгеля красочность, не боящаяся сравненія съ лучшими созданіями стараго и новаго искусства. Иногда онъ производитъ благодаря простотѣ красокъ, сопоставленныхъ могучими плоскостями, величественно-декоративное впечатлѣніе, почти въ духѣ фресковой живописи. Иногда онъ блещетъ всѣми тонкостями современнаго импрессіонизма, создавая красочную гамму изъ всевозможныхъ оттѣнковъ зеленаго цвѣта на картинѣ, изображающей крестьянина, ворующаго яблоки, или изображая въ своихъ зимнихъ пейзажахъ коричневыя лужи и снѣгомъ покрытые дома. Присмотритесь, напр., къ его избіенію виѳлеемскихъ младенцевъ: эти голыя, продрогшія отъ холода деревья, это мутное зимнее небо съ каркающими воронами—все это возсоздаетъ какъ нельзя лучше тотъ бѣлокоричневый грязноватый ноябрьскій пейзажъ, который въ наши дни снова стали писать Курбэ и датчане.

Если одна группа современныхъ бельгійскихъ художниковъ, въ особенности Эженъ Лермансъ, снова пытается исходить отъ Брёгеля, то это весьма понятно. Въ его искусствѣ содержатся въ самомъ дѣлѣ вѣчныя цѣнности.

Между тѣмъ, какъ большинство старыхъ художниковъ становятся намъ понятными лишь, когда мы подойдемъ къ нимъ съ историческимъ масштабомъ, Брёгель относится къ числу тѣхъ немногихъ, очень крупныхъ художниковъ, говорящихъ уму и сердцу людей всѣхъ вѣковъ.

Кельнцы.

ШОНГАУЕРЪ: Благовѣщеніе.

Главной трудностью для историка, стоящаго передъ почти безпредѣльной темой, является вопросъ о распредѣленіи матеріала: распредѣлить ли его по эпохамъ или по странамъ?

Если въ основу положить хронологическую точку зрѣнія, то невозможно дать наглядную картину искусства отдѣльныхъ странъ, такъ какъ постоянно мѣняется мѣсто дѣйствія. А если положить въ основу точку зрѣнія національную, то получается то неудобство, что, изобразивъ развитіе искусства одной страны, приходится почти сызнова начинать, когда рѣчь заходитъ о другой странѣ.

Въ нашу задачу не входитъ изложеніе исторіи нѣмецкаго искусства отъ самыхъ раннихъ временъ. Можно поэтому обойти молчаніемъ какъ миніатюры среднихъ вѣковъ, такъ и живопись по стеклу готической эпохи. Но даже если мы захотимъ ограничиться одною исторіей живописи въ строгомъ смыслѣ слова, то придется начать издалека. Точкой отправленія должны намъ послужить произведенія, представляющія, скажемъ, параллель къ картинамъ Чимабуэ. Въ этихъ, наиболѣе раннихъ станковыхъ картинахъ, возникшихъ въ Италіи, слышались послѣдніе отзвуки мозаичной живописи. И если въ Германіи и не существовало традицій мозаичной живописи, то традиціи живописи по стеклу сообщали картинамъ аналогичный характеръ.

Въ особенности характеренъ для этой фазы стиля сёстскій антепендій въ Берлинѣ, изображающій Христа передъ Каіафой, Распя-

тіе и стоящихъ у гроба скорбящихъ женщинъ. Могучія геральдическія линіи, застывшія складки одѣяній, отсутствіе всякаго указанія на мѣсто дѣйствія въ распорядкѣ фигуръ—все говоритъ о вліяніи стиля, усматривавшаго въ живописи не болѣе, какъ элементъ архитектуры, не болѣе, какъ линейную, плоскостную декорацію. Съ строго геральдическимъ стилемъ рисунка соединяется строгая торжественность распорядка. Какъ въ вестфальскихъ твореніяхъ, такъ и въ произведеніяхъ *Теодориха Пражскаго* фигуры отличаются мрачнымъ величіемъ и суровой строгостью. Мадонна всегда носитъ корону, даже когда даетъ Младенцу грудь. У ногъ ея стоятъ колѣнопреклоненные князья-святые, разставленные по правиламъ византійскаго придворнаго церемоніала.

Кёльнская школа получила затѣмъ въ XIV ст. для Германіи то же значеніе, какое для Италіи имѣла сіенская. Въ Кёльнѣ тогда жили великіе мистики Альбертусъ Магнусъ, мейстеръ Экхартъ, Таулеръ Страсбургскій и Сузо, проповѣдывавшіе то же ученіе, что въ Италіи Францискъ Ассизскій. Въ особенности въ лицѣ Сузо нашелъ серафическій святой родственнаго по духу преемника. Другими словами: въ устахъ Сузо культъ Маріи отличался почти чувственной пламенностью. «Милой» называетъ онъ Мадонну и проситъ ее стать его госпожей, такъ какъ его кроткое юное сердце не можетъ жить безъ любви. О ней тоскуетъ онъ по ночамъ, ее привѣтствуетъ онъ по утрамъ. Въ веселый мѣсяцъ май, когда парни поютъ своимъ милымъ пѣсни, приноситъ и онъ свою пѣсню въ даръ Благословенной. Онъ видитъ ее передъ собою въ тѣлесныхъ очертаніяхъ, въ длинномъ бѣломъ одѣяніи, съ вѣнкомъ изъ розъ на бѣлокурой головѣ, и слышится ему пѣніе, точно поютъ эоловы арфы.

Эта влюбленная лирическая мечтательная нотка звучитъ и въ живописи этой эпохи. Если Марія раньше была суровой, величественной царицей, то теперь она становится эфирной и очаровательной liebe Frouwe. Неприступное величіе уступаетъ мѣсто кротости, чувствительной нѣжности.

Этотъ переворотъ можно прослѣдить на цѣломъ рядѣ безымянныхъ картинъ, находящихся въ музеѣ въ Кёльнѣ. А дѣятельность мастера Вильгельма знаменуетъ уже, повидимому, настоящую вѣху. Первыя картины, въ которыхъ отразилось во всей своей чистотѣ настроеніе этой находившейся во власти мистицизма эпохи, принадлежатъ, повидимому, *Вильгельму фонъ Герле*, работавшему въ Кельнѣ отъ 1358 до 1372 гг., и *Герману Винриху* изъ Везеля, ставшему послѣ его смерти во главѣ мастерской.

Среди картинъ знаменитаго алтаря св. Клары особенно привлекательны шесть среднихъ, повѣствующихъ о дѣтствѣ Христа. Все суровое и величественное переведено здѣсь на языкъ сердечности и чувствительности. Какъ въ рождественскихъ сказкахъ для дѣтей, говорится о миломъ младенцѣ Іисусѣ, лежащемъ въ холодныхъ ясляхъ, купаемомъ въ лоханкѣ, получающемъ подарки отъ чужеземныхъ царей. Этимъ уже указано, въ чемъ сила этихъ художниковъ. Не ищите у кёльнцевъ силы и мужественности, которыхъ нѣтъ и у сіенцевъ.

Только когда рѣчь идетъ о дѣтяхъ, о кроткихъ женщинахъ, ихъ женственное и нѣжное искусство на своемъ мѣстѣ. Марія, напр., изображена въ моментъ, когда даетъ ребенку въ руки цвѣтущій бобъ, а Вероника—созерцающей въ раздумьи платокъ, на которомъ отпечатлѣлись черты лица Христа. Нѣтъ ничего патетическаго даже въ изображеніяхъ распятія. Христосъ склонилъ голову на бокъ, точно заснулъ. Въ скорбномъ раздумьи стоятъ Его друзья.

Трудно указать на отличіе кёльнцевъ отъ итальянцевъ, такъ какъ обѣ школы стремились къ одной и той же цѣли. Отличіе между ними можно опредѣлить развѣ такъ: въ Италіи, гдѣ сильна была традиція мозаичнаго искусства, женственность и мягкость соединились постепенно съ декоративнымъ размахомъ. Картинамъ придавались поэтому возможно болѣе ярко подчеркнутыя, простыя линіи. Этимъ стремленіемъ къ декоративности объясняются прямые носы, миндалевидные глаза и костлявые пальцы Маріи, равно какъ и рѣзко выявленныя складки одежды. Въ Германіи традиція живописи по стеклу давала себя меньше чувствовать. Художники поэтому отказывались отъ строгихъ контуровъ. Ротъ Маріи мягокъ, носъ скорѣе курносъ, пальцы не такъ костлявы. Намекъ на двойной подбородокъ лишаетъ лицо рѣзкости очертаній. Подъ вуалью видно, какъ вьются волосы Мадонны. Словомъ, художники могли удѣлить больше вниманія интимному, такъ какъ менѣе обращали вниманія на монументальность. Этой же причиной объясняется, что въ нѣмецкихъ картинахъ большое мѣсто отведено мелочамъ пейзажа. Въ Италіи обстановка должна была служить лишь ясной декоративной арабеской, обрамляющей фигуры. Въ Германіи, гдѣ декоративная тенденція играла менѣе видную роль, художники могли свободно отдавать свое вниманіе мелочамъ. Въ одномъ изъ своихъ гимновъ Сузо воспѣлъ рай въ видѣ красиваго луга, гдѣ благоухаютъ лиліи и розы, фіалки и ландыши, гдѣ днемъ и ночью раздается чарующая пѣсня соловья и щегленка. Это райское настроеніе теперь пытались воспроизвести и въ картинахъ. Само собой понятно, кёльнцы были чрезвычайно далеки отъ того, чтобы копировать природу. Они руководились не столько пейзажной, сколько символической точкой зрѣнія.

Они помѣщаютъ Марію въ загороженномъ саду, такъ какъ о такомъ hortus conclusus говорится въ «Пѣснѣ пѣсней», или передъ изгородью изъ бѣлыхъ розъ, такъ какъ бѣлый цвѣтъ—цвѣтъ невинности. Если мы хотимъ искать въ нѣмецкомъ искусствѣ специфически нѣмецкихъ чертъ, то можно пожалуй утверждать, что въ этой любви кельнцевъ къ пестрымъ цвѣточкамъ и чирикающимъ птичкамъ отражается нѣмецкая чувствительность такъ же, какъ въ весеннихъ пѣсняхъ миннезингеровъ. Необходимо подчеркнуть также отличающій эти картины то рыцарскій, то семейный характеръ. Вокругъ Маріи сидятъ изящныя дѣвушки-подростки, словно настоящее Damen-Kränzchen. Иногда къ нимъ присоединяются стройные рыцари, чтобы вступить съ ними въ благонравную бесѣду. Играютъ на цитрахъ, мечтаютъ надъ розой, читаютъ маленькія книги въ хорошенькихъ переплетахъ—ни одинъ диссонансъ не нарушаетъ гармоніи сферъ.

Въ творчествѣ *Стефана Лохнера*, господствовавшаго съ 1422 по 1451 гг. надъ кёльнскимъ искусствомъ, уже замѣчается робкое вторженіе свѣтскихъ, мірскихъ элементовъ.

Фигуры мастера Вильгельма отличались хрупкой нѣжностью. Круглая головка возвышалась на узкихъ плечахъ. Смиренно опущены глаза. Эти глаза еще не осмѣливаются глядѣть въ міръ, гдѣ все лишь дьявольскій обманъ. Иное настроеніе проникаетъ картины Лохнера. Его люди уже смѣло раскрываютъ глаза. И вотъ они замѣчаютъ, что земная юдоль въ сущности не такъ ужъ плоха. Чувствомъ довольства обвѣяны они. Тѣло ихъ полнѣе, круглѣе, крѣпче. Христіанское ученіе о томъ, что земная жизнь только станція на пути въ загробный міръ, а здоровое тѣло только помѣха обрѣсти вѣчное блаженство, замѣтно пошатнулось. Такъ какъ эти люди чувствуютъ себя на землѣ хорошо, то они дорожатъ красивыми платьями. Они стали тщеславны. Дамы носятъ накидки на шелковой подкладкѣ и драгоцѣнныя украшенія, мужчины—кокетливые кафтаны и стильные брюки. Лучшимъ примѣромъ можетъ служить знаменитая картина въ кёльнскомъ соборѣ, изображающая поклоненіе волхвовъ въ присутствіи св. Урсулы и св. Гереона, патроновъ города Кёльна. Тоска по потустороннему міру уступила мѣсто мірской пышности.

Не мало мірскихъ подробностей встрѣчается и въ другихъ произведеніяхъ Лохнера. Двѣ картины въ мюнхенской Пинакотекѣ изображаютъ св. Квирина въ видѣ элегантнаго франта въ высокихъ сапогахъ и съ франтоватымъ плащемъ вокругъ брони и Магдалину въ видѣ пышной нѣмецкой дѣвушки съ русыми косами, обрамляющими полное лицо, съ кокетливо наброшеннымъ на голову бѣлымъ платкомъ.

Съ любовью къ земной жизни связана и характерная для новой эпохи любовь къ красочности. Когда жилъ и творилъ Лохнеръ, ванъ Эйкъ уже подвелъ подъ живопись сѣвера новый фундаментъ. Лохнеръ довольно хорошо освоился съ этими новыми техническими завоеваніями. Очень мило живописуетъ онъ переливы ангельскихъ крыльевъ, сверкающій блескъ застежекъ, діадемъ и коронъ. Сказывается типичное для Ренессанса настроеніе также въ томъ, что онъ на нѣкоторыхъ изъ своихъ картинъ помѣщаетъ портретъ заказчика-дарителя. Правда, это обычно совсѣмъ миніатюрныя фигурки, и однако онѣ уже предполагаютъ характерный для кватроченто культъ славы.

Впрочемъ, кто безъ предварительной подготовки взглянетъ на картины Лохнера, не остановитъ своего вниманія на этихъ подробностяхъ. До его слуха доносится та же музыка сферъ, которая звучала такъ торжественно въ твореніяхъ Вильгельма фонъ Герле. Ибо и Лохнеръ по существу средневѣковый художникъ. Подобно Вильгельму фонъ Герле и онъ великъ только въ маломъ. Тамъ, гдѣ рѣчь идетъ о мощи, объ ужасахъ суднаго дня, dies irae, онъ безпомощенъ, какъ дитя. Его Страшный судъ могъ придумать и мальчикъ. Маленькіе ангелочки, слишкомъ малые и наивные, чтобы внушить страхъ, трубятъ въ трубы, отъ звуковъ которыхъ не содрогнется вселенная. Налѣво виднѣется готическій соборъ, куда чинно гуськомъ направляются мужчины и женщины. Всѣ стройны. Тѣ же, кто при жизни слишкомъ

увлекались гастрономическими наслажденіями, стали теперь вкуснымъ жирнымъ кускомъ для дьявола. Комическіе адскіе слуги съ собачьими или свиными головами ведутъ ихъ по направленію къ прокопченному дымомъ городу, изъ котораго пышетъ огонь.

Очарователенъ Лохнеръ только, когда воспроизводитъ нѣжную мечтательность. Какъ изящно его Благовѣщеніе, гдѣ Марія, точно прислушиваясь, поднимаетъ руку, чтобы уловить шопотъ ангела. Какъ изящна его Мадонна (въ епископскомъ музеѣ) съ маленькимъ мальчикомъ, такъ неуклюже поднявшимъ рученки, съ похожими на стрекозъ граціозными ангелочками, выглядывающими изъ-за парчевого занавѣса. Получила именно подъ кистью Лохнера свою классическую формулировку старая тема «Мадонна среди розъ». Возвышается бесѣдка, гдѣ цвѣтутъ лиліи, бѣлыя и красныя розы. Марія носитъ застежку, украшенную единорогомъ, символомъ невинности. И Мадонна въ самомъ дѣлѣ напоминаетъ дѣвочку-подростка стыдливымъ смущеніемъ, съ которымъ держитъ на рукахъ ребенка. Поютъ птицы. Ангелочки играютъ на арфахъ, органахъ и скрипкахъ, другіе молитвенно сложили руки, третьи протягиваютъ Младенцу яблоки. Кругомъ все зеленѣетъ, цвѣтетъ и благоухаетъ.

То послѣдніе отзвуки міра чистой гармоніи, раскрытаго св. Франциском и Сузо. Неудивительно, что нѣмецкіе романтики начала XIX в. чтили именно въ лицѣ Лохнера свой идеалъ.

Нѣкоторые изъ послѣдующихъ художниковъ отличаются болѣе грубоватыми, болѣе натуралистическими пріемами. Возможно, что сказывалось вліяніе брюссельскаго художника Рожера ванъ деръ Вейденъ, прожившаго въ 1451 г. нѣкоторое время въ Кёльнѣ на возвратномъ пути изъ Италіи. *Творецъ ливерсбергскихъ крестныхъ мукъ*, напр., совершенно немыслимъ безъ брюссельскаго художника и его драматической кисти. Съ отчетливымъ реализмомъ разсказываетъ онъ свои сюжеты. Любимѣйшими его темами были сцены пытокъ, гдѣ грубые солдаты тѣснятся вокругъ Спасителя, исполненные сладострастной жажды мученія. Также точно стараются превзойти Рожера дикой страстью *творцы алтарей св. Георгія и св. Ипполита*. Среди свѣтлаго, напоминающаго кисть Рожера, пейзажа тѣснятся и толпятся худыя угловатыя фигуры съ рѣзкими, почти каррикатурными чертами лица.

Послѣдняя четверть XV в. была эпохой нѣжнаго лиризма, эпохой, когда въ Италіи Перуджино и Беллини создавали своихъ грустно-задумчивыхъ Мадоннъ, а въ Нидерландахъ Мемлингъ возрождалъ чувствительный мистицизмъ до-ванъ-эйковыхъ дней. Кельнскіе художники не имѣли поэтому никакихъ причинъ примкнуть заднимъ числомъ къ великому реалистическому движенію кватроченто. Не идя дальше Лохнера, они творили въ томъ же архаичномъ духѣ, который въ другихъ мѣстностяхъ былъ плодомъ искусственной реставраціи. Почти на всѣхъ ихъ произведеніяхъ лежитъ неизмѣнно отпечатокъ кроткой набожности. Золотой фонъ еще содѣйствуетъ архаичности впечатлѣнія.

Вотъ, напр., *творецъ житія Маріи* (Meister des Marienlebens).

Циклъ картинъ, давшій ему это прозвище, представляетъ собой очаровательную идиллію, отличающуюся деликатнымъ, совершенно архаическимъ характеромъ. Нѣжныя дѣвичьи фигуры, обвѣянныя сантиментальной прелестью, выдѣляются стройными готическими силуэтами на золотомъ фонѣ. Мечтательнымъ очарованіемъ дышатъ и его другія картины: то или дѣтски-застѣнчивыя Мадонны среди розъ, или изображенія распятія, исполненныя сдержанной печали, боящейся нарушить святость мгновенія слишкомъ громкимъ словомъ, слишкомъ рѣзкимъ жестомъ.

Болѣе прозаическимъ художникомъ является *творецъ Вознесенья Маріи* (Meister der Glorification Mariä). Онъ повторяетъ типы Лохнера, но безъ его очарованія, пишетъ видѣнія, отличающіяся мужиковатой тяжеловатостью. Въ золотомъ блескѣ сіяетъ небо надъ пейзажами, сухо и дѣльно воспроизводящими уголки райской долины, даже цѣлые проспекты городовъ.

Тѣмъ болѣе нѣжное впечатлѣніе производитъ зато *творецъ св. Семейства* (Meister der heiligen Sippe), этотъ кельнскій Перуджино. Кроткая привлекательность, сантиментальная мягкость—его неизмѣнная нотка. Даже въ тѣхъ случаяхъ, когда онъ воспроизводитъ сюжеты, полные драматическаго движенія, какъ распятіе или мученичество св. Себастіана, онъ не выходитъ за предѣлы нѣжныхъ элегическихъ чувствъ. Подобно Перуджино онъ не въ состояніи изображать силу и мужественность. Подобно умбрійскому художнику онъ избѣгаетъ изображать драматическое движеніе. Все становится подъ его кистью—улыбкой сквозь слезы. Тихимъ миромъ, изнѣженной усталостью обвѣянъ пейзажъ...

Иные звуки раздаются лишь у слѣдующаго художника. Такъ пріятно бываетъ иногда слышать не такія гладкія благочестивыя слова! Что за смѣлый, ни съ чѣмъ не считающійся художникъ этотъ *мастеръ изъ С. Северинъ* (Meister von St. Severin)! У него почти нѣтъ слѣдовъ характерной для кельнскихъ художниковъ безличной привлекательности. Фигуры стоятъ неподвижныя и пестрыя, какъ карточные короли. Съ угловатостью примитивовъ у него однако соединяется совершенно современная острота психологическаго анализа, интенсивность выраженія, неизвѣстная остальнымъ его современникамъ. Уже его женщины совсѣмъ иного типа. Онъ не довольствуется однѣми дѣвочками-подростками, одними продуктами домашняго очага, а изображаетъ женщину, какой ее сдѣлала жизнь, со всѣми изъянами пострадавшей красоты, съ чертами лица, закаленными мукой и борьбой.

А его мужчины! Что это за коренастыя фигуры, эти старики съ характерными физіономіями, эти апостолы съ головой ученаго нашихъ дней. Ни у одного изъ современныхъ ему художниковъ не найдете вы такихъ детально разработанныхъ лицъ, одухотворенныхъ неутомимо дѣятельной мыслью. Черепъ необыкновенно высокъ, лобъ поражаетъ своей выпуклостью, какъ лобъ шахматистовъ. Глаза впали. Темные круги окаймляютъ ихъ, какъ у людей, ночи напролетъ занимавшихся умственнымъ трудомъ. Блѣдны губы, словно сведенныя нервнымъ переутомленіемъ. Странная козлиная бородка порою при-

даетъ костистому лицу еще болѣе продолговатую форму, придаетъ его худобѣ оттѣнокъ переутомленія и усталости. Къ этимъ серьезно-строгимъ одухотвореннымъ головамъ представляютъ странный контрастъ всѣ эти плащи изъ камчатки и парчи, всѣ эти искрящіеся и сверкающіе скипетры, короны и мечи. Даже волосы производятъ странное впечатлѣніе: эти святые точно носятъ парикъ изъ конскихъ волосъ.

Обѣ эти особенности, вмѣстѣ взятыя—задумчиво-глубокомысленныя лица и маскарадный костюмъ—вызываютъ такое впечатлѣніе, будто передъ нами живыя картины, въ которыхъ участвуютъ современники, изображающіе библейскія сцены. Одинъ похожъ на фантастическаго царя морского, другой на шекспировскаго короля Лира. Иногда вспоминаются норвежскія сказки, иногда—картины Эдуарда фонъ Гебхарта. Ко всему этому порой еще присоединяется своеобразно-пламенный колоритъ. Рядомъ съ непріятной пестротой, царящей въ картинахъ его современниковъ, у него краски странно сверкаютъ и горятъ, вспыхиваютъ и пылаютъ,—черта, прекрасно гармонирующая съ сказочнымъ характеромъ трактовки сюжета. А на склонѣ лѣтъ, подъ вліяніемъ стиля Ренессанса, онъ сумѣлъ возвыситься до статуарной мощи. Вокругъ колоннъ порхаютъ нагіе амуры, величественными складками ложатся одежды, торжественнымъ спокойствіемъ дышатъ линіи.

Великій психологъ, великій люминистъ, одинъ изъ создателей монументальнаго стиля, онъ занимаетъ почетное мѣсто въ исторіи нѣмецкаго искусства.

Тому, кто ищетъ въ сокровищницѣ галлерей не обычное, а своеобразное, долженъ понравиться и художникъ, извѣстный подъ названіемъ Bartholomäusmeister.

Городъ Кёльнъ могъ теперь гордиться уже цѣлой столѣтней культурой. Когда подобная старая культура клонится къ концу, всегда являются упадочники, очаровательные чудаки, превращающіе то, что для предыдущихъ поколѣній было убѣжденіемъ или вѣрой, въ манерную игру архаичной мишурой. Въ этомъ отношеніи художникъ, извѣстный подъ названіемъ Bartholomäusmeister, занимаетъ въ исторіи художественной жизни Кёльна приблизительно такое же мѣсто, какъ Карло Кривелли въ развитіи венеціанской живописи. Въ его твореніяхъ средневѣковой Кёльнъ праздновалъ еще разъ веселый праздникъ карнавала, тогда какъ въ его двери уже стучался духъ Возрожденія. Въ его картинахъ много современнаго. Онъ знакомъ съ формальными завоеваніями юга. Въ воздухѣ носятся амуры въ стилѣ итальянскаго Ренессанса. Знакомъ онъ также съ живописью масляными красками, введенной ванъ Эйкомъ. Святые одѣты у него въ пышныя облаченія. Въ рыжеватые широко ниспадающіе волосы женщинъ вплетены діадемы изъ жемчуга. За спиной фигуръ развѣшены богатые ковры изъ парчи, а надъ ними взоръ видитъ сѣрозеленыя равнины, падаетъ на голубѣющія горы.

Съ этими новшествами сливаются въ парадоксальное попури подробности самыя архаическія, и эта смѣсь и сообщаетъ его картинамъ ихъ безумно-оригинальное своеобразіе. Когда вы смотрите изъ

гостинницы при кёльнскомъ соборѣ на противолежащій лѣсъ каменныхъ фигуръ, которыми средневѣковые ваятели украсили когда-то фасадъ храма, васъ охватываетъ странное настроеніе. Въ картинахъ художника, извѣстнаго подъ названіемъ Bartholomäusmeister, точно ожили къ новой жизни эти старинныя каменныя существа съ той только разницей, что ихъ трагическая серьезность стала фарсомъ сатировъ. Въ особенности его женщины широколобыя, узкобровыя, съ жестокой челюстью производятъ впечатлѣніе почти каррикатуръ. Маленькій чувственный ротъ заостренъ точно въ ожиданіи поцѣлуя. Кокетливо выступаютъ ямочки. Тонкія безкровныя губы стыдливо вытянуты, словно смѣются надъ неприличной фразой, которую нашептываетъ стоящій у противоположной стѣны святой. Жеманно сгибаются и вытягиваются костлявые паучьи пальцы: напр. у Магдалины, сжимающей грудь въ моментъ смерти Спасителя, или у Цециліи, играющей на органѣ, или у Агнесы, держащей кончиками пальцевъ пальмовую вѣтвь.

Съ этимъ каменнымъ стилемъ средневѣковой пластики соединяется у него причудливо-дикій готическій орнаментъ. А тамъ, гдѣ онъ въ угоду округлому стилю надѣляетъ свои тощія и сухія фигуры пышно выпуклыми бедрами, кисть его подходитъ близко къ извращенности. Если когда-нибудь будетъ написана книга на интересную тему о томъ, въ какой безумно-причудливый маскарадъ сливаются въ переходныя эпохи умирающее и зарождающееся, авторъ ея найдетъ не мало наинтереснѣйшихъ примѣровъ въ творчествѣ этого художника.

Въ произведеніяхъ *творца Успенія Маріи* (Meister des Marientodes) побѣда осталась уже за этимъ новымъ. Средніе вѣка уступаютъ мѣсто Возрожденію. Жилъ онъ до 1530 г. и долго пробылъ въ Италіи. Первоначально онъ напоминалъ нѣсколько Мемлинга. На его картинахъ живутъ женщины съ нѣжными блѣдными лицами и мужчины съ кроткими мягкими чертами лица среди мирнаго пейзажа, озареннаго ровнымъ теплымъ свѣтомъ весны. Сквозь скалистыя ворота видны сочные зеленые склоны, узкія долины, окаймленныя холмами, и древнія развалины. Своимъ интерьёрамъ сообщаетъ онъ уютно-домашній оттѣнокъ.

Эту фазу его стиля вполнѣ характеризуетъ уже извѣстный триптихъ, давшій ему его имя. Смерть Маріи, изображенная совершенно въ духѣ жанра, какъ обычная сцена смерти, происходитъ въ уютной комнатѣ. Пейзажъ на обѣихъ боковыхъ картинахъ переданъ съ интимностью, характерной для кватроченто. Лишь однѣ женщины, находящіяся въ этомъ пейзажѣ, поражаютъ благородствомъ выраженія лица, изящной простотою костюма, не имѣющими ничего общаго съ угловатостью готики, съ ея страстью къ мелочнымъ украшеніямъ.

Уже эти замѣчанія указываютъ на тотъ путь, на который онъ потомъ ступилъ: отъ интимности предыдущей эпохи перешелъ онъ къ величавости Ренессанса.

На эту дорогу выходитъ съ самаго начала дожившій до 1556 г. *Бартель Бруйнъ* (Bruyn). На его портретахъ, которые можно поставить въ параллель съ портретами Квентина Матсейса, передъ нами проходятъ бургомистры, духовенство, ученые, а также патриціанки тог-

дашняго Кёльна: почтенные мужчины и дамы, въ баретахъ и таларахъ, круглыхъ чепцахъ и пышныхъ блузкахъ, исполненные спокойнаго самосознанія людей эпохи Ренессанса.

Въ своихъ религіозныхъ картинахъ онъ былъ сначала продолжателемъ мастера, создавшаго картины Успенія Маріи, чтобы потомъ стать прямымъ послѣдователемъ Рафаэля.

Другими словами: онъ прошелъ тотъ же путь, который въ Нидерландахъ велъ отъ Герарда Давида къ Мабузе.

Южно-германское искусство въ XV вѣкѣ.

«Творецъ амстердамскаго кабинета»:—Игра въ карты.

Свои наиболѣе цѣнныя творенія создало южно-германское искусство XV вѣка въ области графики.

Выросши изъ незначительнаго зародыша, оно дѣлало свои первые рѣшительные шаги. Видно, какъ порою ничтожныя причины вызываютъ послѣдствія огромной важности.

Великіе проповѣдники XIV вѣка мейстеръ Экхартъ, Таулеръ и Сузо, стремясь вліять на народныя массы, пытались подкрѣпить дѣйствіе слова дѣйствіемъ картины. Въ особенности Сузо совѣтовалъ своимъ слушателямъ «всегда имѣть около себя хорошія изображенія, воспламеняющія сердце любовью къ Богу». А спросъ всегда вызываетъ предложеніе. Такъ какъ путемъ чисто ручной работы невозможно было изготовить всѣ тѣ изображенія Маріи и святыхъ, на которыя существовалъ теперь массовый спросъ, то начала сказываться потребность въ техникѣ, которая облегчила бы массовое производство. Въ области текстильной промышленности подобные пріемы были уже извѣстны. При помощи раскрашенныхъ деревянныхъ моделей научились отпечатывать на тканяхъ рисунокъ вмѣсто вышитаго орнамента. Кто нибудь напалъ затѣмъ на мысль, что на деревѣ можно вырѣзать не только орнаментъ, но и фигуры, получать оттискъ деревянной доски не только на тканяхъ, но и на бумагѣ.

Такъ родилась нѣмецкая гравюра.

Если средневѣковые художники-миніатюристы шли навстрѣчу художественнымъ потребностямъ верхнихъ десяти тысячъ, то гравюра

удовлетворяла эстетическіе запросы народной массы. На ярмаркахъ, на церковной паперти продавались дешевые листки. Возвращаясь изъ паломничества или съ процессіи, каждый приносилъ домой изображеніе Мадонны или своего святого и приклеивалъ его къ стѣнѣ или къ дверямъ. Еще въ романѣ Гриммельзгаузена «Simplicissimus» (XVII в.) лѣсной ребенокъ на вопросъ, ужели онъ ничего не знаетъ о Богѣ, отвѣчаетъ: «Знаю! Стоялъ Онъ у насъ на дверяхъ, на картинѣ. Мать купила Его на ярмаркѣ и приклеила къ дверямъ».

Если вы пересмотрите папку старыхъ гравюръ, то вы увидите, какъ графическое искусство захватываетъ постепенно болѣе широкую область. На древнѣйшихъ листкахъ, выдержанныхъ въ грубыхъ линіяхъ, имѣются только фигуры. На болѣе позднихъ, напр. на принадлежащей Кристофу (1446) гравюрѣ, встрѣчаются уже надписи, небольшія изреченія, краткія комментаріи въ родѣ: «Св. Себастіанъ, молись за насъ!» или: «Знайте, что это—изображеніе Пресвятой Дѣвы». На листкахъ, разсылавшихся въ видѣ поздравительныхъ карточекъ къ новому году, изображенъ Младенецъ Христосъ. Птица несетъ въ клювѣ записку: «Желаемъ счастливаго года и много лѣтъ здравствовать».

Другими словами: такъ называемые Briefdrucker вырѣзали на деревѣ не только фигуры, но и буквы.

Здѣсь отправная точка дальнѣйшаго развитія. Если въ болѣе древнихъ листкахъ главное мѣсто занимала вырѣзанная на деревѣ фигура, то въ позднѣйшихъ преобладаетъ текстъ. Какъ только случалось какое-нибудь важное событіе, немедленно появлялись летучіе листки, сообщавшіе въ словахъ и образахъ о случившемся. Отъ этихъ «газетъ» былъ только одинъ шагъ къ книгѣ. Текстъ цѣлыхъ произведеній, ранѣе распространенныхъ только въ рукописномъ видѣ, вырѣзывался на деревянныхъ доскахъ и распространялся въ многочисленныхъ печатныхъ изданіяхъ. Начинается такъ наз. Blockbuchlitteratur. Ранѣе всего нашли себѣ распространеніе религіозныя и моральныя произведенія—Библія бѣдныхъ, десять заповѣдей, Salve Regina, Ars moriendi. Но и многочисленныя иныя книги уже печатались до изобрѣтенія книгопечатанія—календари и школьные грамматики, учебники хиромантіи, собранія басенъ и небольшіе «бедекеры» для отправлявшихся въ Римъ паломниковъ. «Item, какія желательны книги, большія и маленькія, духовныя и свѣтскія, можно найти у Дибольда Лабера въ Гагенау»,—говорится въ одномъ издательскомъ каталогѣ тѣхъ временъ.

Оставалось только сказать послѣднее слово въ этомъ продолжительномъ процессѣ развитія. Было непрактично вырѣзывать на деревѣ цѣлыя доски текста. Если бы удалось разъединить буквы, то можно было бы ими пользоваться для безконечнаго ряда комбинацій. Ихъ можно было бы соединять все въ новыя словосочетанія, ими можно было бы пользоваться для печатанія самыхъ разнообразныхъ произведеній.

Такова была простая и вмѣстѣ съ тѣмъ геніальная мысль Гутенберга.

Подвигъ его заключался не въ томъ, что онъ изобрѣлъ книгопечатаніе, а въ томъ, что онъ изобрѣлъ печатаніе при помощи подвижныхъ буквъ.

И теперь слѣдовало одно изданіе за другимъ. Въ 1450 г. приступилъ онъ къ печатанію Библіи (Biblia latina vulgata). Не прошло и тридцати лѣтъ, и книгопечатаніе было уже распространено во всей Германіи. Въ 1460 г. оно завоевываетъ Страсбургъ, въ 1461 г.—Бамбергъ, въ 1462 г.—Кёльнъ, въ 1468 г.—Аугсбургъ, въ 1473 г.—Ульмъ, въ 1482 г.—Вѣну. Еще задолго до Лютера Библія (текстъ вульгаты) извѣстна уже въ 14 нѣмецкихъ изданіяхъ. Появляются античные классики, рыцарскіе романы, легенды, хроники, пушетествія, медицинскія и ботаническія книги.

Родившись изъ гравюры, побѣдоносное книгопечатаніе въ свою очередь беретъ ее затѣмъ точно изъ чувства благодарности подъ свое покровительство. Книжная иллюстрація становится главнымъ полемъ дѣятельности художниковъ, становится не только профессіей, источникомъ существованія, но и сферой творчества, въ которой они свободно проявляютъ свои силы. Эргардъ Рейвихъ иллюстрируетъ Путешествіе по Востоку Брейденбаха иллюстраціями, безпримѣрными въ тогдашнемъ искусствѣ. Художники, украсившіе Корабль шутовъ и любекскую Библію, страсбургскаго Вергилія и ульмскаго Теренція, принадлежатъ къ числу корифеевъ нѣмецкаго искусства, хотя имена ихъ и не дошли до насъ. Вся жизнь нѣмецкаго народа, его думы и чувства, его гигантская борьба и умѣніе веселиться, его сосредоточенность и игривость, его грубый кабацкій юморъ и склонность къ мечтательному настроенію сказки—нашли свое отраженіе въ этихъ листкахъ. Подобно тому, какъ гравюра по дереву связана съ текстильной промышленностью, такъ гравюра по мѣди съ ювелирнымъ искусствомъ. То, что первоначально было чѣмъ-то второстепеннымъ, а именно пробный оттискъ, теперь стало главнымъ. Среди тѣхъ, кому принадлежитъ заслуга въ дѣлѣ прозрѣнія пригодности техники гравюры для цѣлей массоваго производства, нѣкоторые создали высоко-артистическія вещи.

Скрывшійся за иниціалами E. C. (1466) художникъ важенъ потому, что въ его твореніяхъ встрѣчаются первыя чисто жанровыя картинки. А *Мартинъ Шонгауеръ* плѣняетъ въ своихъ женскихъ фигурахъ готической граціей движеній, въ своихъ пейзажахъ сельскимъ настроеніемъ, разлитымъ во всей композиціи. Тонки его этюды животныхъ: геральдическіе стилизованные слоны, олени и лани. Интересны его жанровыя гравюры, изображающія дерущихся учениковъ ювелирнаго мастера или мужиковъ, отправляющихся на ярмарку. Что же касается творца амстердамскаго кабинета (Meister des Amsterdamer Kabinetts), то онъ вообще принадлежитъ къ числу наиболѣе разностороннихъ и выдающихся художниковъ, когда-либо жившихъ въ Германіи. Характерный для южанина культъ красоты слился въ его гравюрахъ съ свойственнымъ сѣверянину духомъ баллады въ единую обворожительную мелодію. Онъ первый воспроизвелъ тему о всемогущей власти любви, первый изобразилъ мудрѣйшаго изъ всѣхъ царей Соломона, какъ онъ по требованію своей жены-финикіанки склоняетъ колѣно передъ

языческими идолами, и величайшаго изъ философовъ Аристотеля, котораго очаровательная маленькая Филлида превращаетъ въ животное.

Въ тѣхъ его листкахъ, гдѣ онъ изображаетъ мчащихся на оленяхъ и на единорогахъ по степи дикихъ мужей и лѣсныхъ женщинъ нѣмецкихъ сказокъ, чувствуется какъ бы предвосхищеніе Швинда. Странныя аллегоріи смерти встрѣчаются въ его творчествѣ. Онъ изображаетъ трехъ мертвыхъ царей, пересѣкающихъ дорогу тремъ живымъ съ возгласомъ: «Чѣмъ являетесь теперь вы, тѣмъ были когда-то и мы; чѣмъ являемся мы, будете когда-нибудь и вы». Ему принадлежитъ гравюра, гдѣ увѣнчанный цвѣтами юноша идетъ среди цвѣтущаго пейзажа и вдругъ къ нему подходитъ смерть. Развѣ эта гравюра не производитъ впечатлѣніе болѣе потрясающее, чѣмъ всѣ макабрскія картины послѣдующихъ лѣтъ. У болѣе позднихъ художниковъ смерть стала смѣшнымъ скелетомъ, подстерегающимъ изъ засады свои жертвы. Здѣсь она предстаетъ передъ нами въ видѣ старика съ худымъ высохшимъ тѣломъ. Она не схватываетъ юношу, а только кладетъ ему руку на плечо и смотритъ ему въ глаза—взглядомъ долгимъ и глубокимъ. Этотъ взглядъ медузы и создаетъ демоническое впечатлѣніе картины.

И однако этотъ меланхоликъ-мыслитель наблюдалъ вмѣстѣ съ тѣмъ окружающую жизнь трезвымъ взоромъ. Этюдъ собаки, которая чешетъ лапой голову, производитъ совершенно современное впечатлѣніе. Между тѣмъ, какъ Шонгауеръ любилъ животныхъ главнымъ образомъ въ виду ихъ геральдической цѣнности, здѣсь мгновенное движеніе схвачено и передано съ импрессіонистической точностью. На другихъ гравюрахъ онъ съ рембрандтовской наблюдательностью рисуетъ дерущихся или отправляющихся на ярмарку мужиковъ, цыганскіе таборы, голодныхъ деревенскихъ музыкантовъ. Въ особенности же знать нашла въ немъ своего рыцарственнаго поэта. Передъ нами турниры, охота по оленямъ, охота съ соколами. Раздаются пронзительные звуки трубъ, ржанье коней, лай псовъ, въ страхѣ мчится вспугнутая граціозная лань. А рядомъ съ охотой—любовь. Юные франты въ башмакахъ съ длинными, предлинными носками ухаживаютъ за своими возлюбленными. Онъ поетъ, она вьетъ вѣнки изъ цвѣтовъ, изъ гвоздики и розъ. Вспоминается культъ дамы, Minnedienst германского средневѣковья, вспоминается влюбленность Вальтера фонъ деръ Фогельвейде въ женскую красоту, вспоминаются fêtes galantes XVIII в.

При такихъ условіяхъ едва ли можно говорить о «стилѣ» нѣмецкаго искусства XV вѣка. Само собой понятно, историкъ искусства можетъ, созерцая эти произведенія, вдаваться въ тѣ или иныя размышленія о сущности характера нѣмецкой націи, ибо въ каждомъ изъ нихъ вы найдете черты, производящія впечатлѣніе именно нѣмецкихъ. Изображенія Благовѣщенія пріятно поражаютъ своимъ чисто нѣмецкимъ уютомъ. Вы точно дышете воздухомъ нѣмецкой мѣщанской семьи, смотрите на тяжелыя бревна потолка, на солидную старую дубовую мебель. Простыня на постели Маріи отличается снѣжной бѣлизной. Свои заостренныя туфельки она сняла и поставила на полъ у кровати. На столѣ стоитъ ваза съ краснощекими яблоками или старинный

подсвѣчникъ съ тускло горящей свѣчой. Герметически закупорены окна съ маленькими стеклами въ оловянной оправѣ.

Отъ картинъ, изображающихъ поклоненіе пастуховъ, вѣетъ духомъ нѣмецкой деревни. Между тѣмъ, какъ у итальянскихъ художниковъ сцена происходитъ въ зданіи въ стилѣ Возрожденія съ мраморными колоннами, здѣсь передъ нами крытый соломой обветшалый кирпичный домъ. Картины, изображающія Успеніе Богородицы, переносятъ насъ въ домъ скорби, гдѣ скорбящіе собрались, какъ на деревенскіе похороны. Марія распростерта на готической кровати съ богатыми украшеніями. Горятъ свѣчи. На шкапу стоятъ кувшины, тарелки и подсвѣчники. Мученичество Св. Себастіана въ свою очередь изображается, какъ праздникъ стрѣлковъ или сцена разстрѣла. Разставлена цѣлая рота ландскнехтовъ, разстрѣливающихъ преступника. Къ сожалѣнію, всѣ эти нѣмецкія черты до того грубы, что культурный современный нѣмецъ вспоминаетъ о своихъ предкахъ развѣ только съ ужасомъ.

Въ сравненіи съ Италіей Германія была тогда страной варварской. Это живо чувствуется, если сопоставить итальянскіе и нѣмецкіе портреты. На итальянскихъ передъ нами проходятъ благородные кавалеры и прекрасныя дамы. На нѣмецкихъ, хранящихся, напр., въ Германскомъ Музеѣ или въ Дессау, передъ нами, напротивъ, почтенные супруги и сварливые старики. Странный контрастъ къ этимъ обывательскимъ лицамъ представляетъ фантастическій клоунскій костюмъ. Они одѣты, какъ шуты гороховые. Изъ узкихъ рукавовъ съ пестрыми полосами выглядываютъ длинныя неуклюжія рабочія руки.

Или сравните тогдашній итальянскій театръ съ нѣмецкимъ. На сценѣ придворнаго театра въ Мантуѣ, декораціи для котораго вышли изъ подъ кисти Мантеньи, давали Плавта и Теренція. Въ Германіи еще процвѣтала мистерія. Передъ городскими воротами воздвигнутъ ярмарочный балаганъ. Предполагается поставить Страсти Господни: и вотъ еще до начала спектакля актеры, уже костюмированные, шествуютъ по улицамъ города, какъ ходячая реклама: Христосъ съ крестомъ, солдаты, военачальникъ на лошади, разбойники, святыя жены, апостолы. Солдатъ толкаетъ Спасителя, а Петръ въ наказаніе бьетъ его своимъ огромнымъ ключемъ. Дьяволы и адскіе слуги позволяютъ себѣ всякія выходки. Марія запѣваетъ вдругъ народную пѣсенку, а сопливыя дѣти комедіантовъ, къ спинамъ которыхъ прикрѣпили крылья, кружатся ангелочками въ хороводѣ. Все старонѣмецкое искусство съ его грубоватыми, смѣшными чертами было ничѣмъ инымъ, какъ нарисованной мистеріей комедіантовъ.

Эстетическія требованія не предъявлялись къ картинамъ. Картина не должна была быть зрѣлищемъ для глазъ, а только наглядымъ матеріаломъ для религіознаго воспитанія. Кто лучше другихъ воспитывалъ публику въ религіозномъ духѣ, тотъ и считался лучшимъ художникомъ. А такъ какъ особенной популярностью пользовались сцены мученичества, то все нѣмецкое искусство стало изображеніемъ единой грандіозной драки. Каждый художникъ старался превзойти другого, измышляя какую нибудь особенно грубую черточку. Толстыми дубинами

бьютъ Христа по головѣ, когда его арестовываютъ. Съ каннибальскимъ упоеніемъ изображаются въ сценѣ вѣнчанія терновымъ вѣнцомъ солдаты, наступающіе на его животъ грубыми, подбитыми гвоздями, башмаками. Въ сценѣ шествія къ Голгофѣ за Христомъ бѣгаютъ дѣти, собравшіе въ свои передники камни, чтобы ими побить несчастнаго грѣшника. Жандармы, напирающіе съ бѣшенствомъ дикарей на штатскихъ, мученики, которыхъ волокутъ и поджариваютъ въ маслѣ, удары въ ребра и удары ногой, зіяющія раны и готовые драться кулаки—изъ такихъ элементовъ составлена галлерея красоты нѣмецкихъ художниковъ. И какъ въ мистерію вплетались клоунскія выходки, дабы удовлетворить и любителей смѣха, такъ и здѣсь повсюду въ сценахъ, гдѣ мучаютъ несчастныхъ, встрѣчаются смѣшные эпизоды. Когда напр. во время игры въ кости изъ-зъ обладанія одеждой Христа солдаты вцѣпляются другъ другу въ волосы, вспоминаются дерущіеся мужики Адріана Броувера.

А если художникъ не можетъ поразить грубостью, онъ становится трезвенно-почтеннымъ. Бюргеры, создающіе картины для бюргеровъ, они солидны и достопочтенны. Здѣсь нѣтъ ни задумчивой мечтательности, ни эфирной граціи. Даже сцены, въ родѣ обрученія Св. Екатерины, воспроизводятся въ такомъ трезвомъ духѣ, дѣловито, описательной прозой.

Въ Нюрнбергѣ до 1472 г. во главѣ наибольшей мастерской стоялъ *Гансъ Плейденвурфъ*. Новѣйшія изысканія приписываютъ ему распятіе и обрученіе Св. Екатерины въ Мюнхенѣ, распятіе, находящееся въ Германскомъ Музеѣ, снятіе со Креста, хранящееся въ Парижѣ, и алтарную картину въ Бреславлѣ. Потомъ во главѣ мастерской сталъ его сынъ *Вильгельмъ*, главнымъ произведеніемъ котораго считается перингсдерфскій алтарь (1488). Женившись на вдовѣ стараго Плейденвурфа, дѣло его пріобрѣлъ *Михаилъ Вольгемутъ*. Въ немъ нѣмцы эпохи кватроченто получили того художника, котораго заслуживали. Число его произведеній безгранично. Ихъ можно видѣть въ Мюнхенѣ, Нюрнбергѣ, Швабахѣ, Гейльбронѣ, Цвикау и многихъ другихъ мѣстахъ. Лучшимъ къ нимъ комментаріемъ является его портретъ, написанный его ученикомъ Дюреромъ,—это голова съ ястребинымъ носомъ, съ холоднымъ, точно стальнымъ взоромъ: Le style, c'est l'homme.

Вольгемутъ былъ человѣкъ сильный, чрезвычайно энергичный, который сдѣлалъ бы карьеру въ какой угодно сферѣ. Скорѣе фабрикантъ, чѣмъ художникъ, онъ выбиралъ темы трезво и дѣловито. Твердой рукой клалъ онъ зеленую краску рядомъ съ красной, красную рядомъ съ желтой. Глядя на его святыхъ, на этихъ грубоватыхъ мужчинъ, не лишенныхъ самомнѣнія, съ ихъ выбритыми губами и лицомъ, окаймленнымъ коротко остриженной бородкой, можно изучить характеръ нѣмецкой націи той эпохи. Когда онъ изображаетъ обрученіе Св. Екатерины, то интерьёръ мѣщанскаго дома передается безупречно, хотя и безъ интимной прелести. Изображая Распятіе, онъ всячески слѣдитъ за тѣмъ, чтобы въ присутствіи начальства все совершалось по указаніямъ регламента. Однимъ словомъ: имя Вольгемутъ почти синонимъ прозаической дѣловитости и сухого филистерства.

Другими центрами нѣмецкаго искусства были Нёрдлингенъ и Ульмъ. Въ первомъ изъ этихъ городовъ работалъ *Фридрихъ Герлинъ* (Herlin) изъ Ротенбурга, учившійся, какъ говорятъ, у Рожера ванъ деръ Вейденъ. И въ самомъ дѣлѣ: если вы взгляните на его Христа, окруженнаго фарисеями (въ музеѣ въ Нёрдлингенѣ), то вы согласитесь, что у него едва ли найдется что нибудь такое, чего бы не встрѣчалось уже у Рожера ванъ деръ Вейденъ. Свое честолюбіе онъ полагалъ въ томъ, чтобы изображать блестящія колонны изъ порфира, рисунокъ тканей и матерій такими же сверкающими красками, какъ это дѣлалъ нидерландецъ Рожеръ. Ульмскій художникъ Варфоломей *Цейтблом*ъ былъ въ свою очередь типическимъ пасторомъ. Рѣчь его многословна и неповоротлива. Каждое слово взвѣшиваетъ онъ, а когда онъ хочетъ стать вдохновеннымъ, онъ впадаетъ въ умиленіе, а лиризмъ его ничто иное, какъ сухой обывательскій здравый смыслъ.

Только соприкосновеніе съ Италіей сдѣлало изъ нѣмецкихъ живописцевъ—художниковъ. Только знакомство съ произведеніями юга навело ихъ на мысль, что въ искусствѣ важенъ не только сюжетъ, но и формальное претвореніе идеи. И потому нѣтъ ничего удивительнаго, что первое произведеніе, замѣтно выдающееся своими художественными достоинствами изъ общаго уровня, возникло на самомъ югѣ Германіи, тамъ, гдѣ итальянскій языкъ смѣшивается съ нѣмецкимъ. Создавъ рядъ значительныхъ по размѣру картинъ для города Боцена, *Михаилъ Пахеръ* изъ Брунекъ въ Тиролѣ пишетъ въ 1487 г. алтарную картину для храма Св. Вольфганга въ Зальцъ-камеръ-гутѣ, которая рядомъ съ современными ей нѣмецкими произведеніями кажется твореніемъ образованнаго итальянца. Тамъ безпорядочное сопоставленіе эпизодовъ фарса, здѣсь, напротивъ, точно опредѣленная и ясно очерченная композиція. Тамъ явная безпомощность поставить фигуру, какъ слѣдуетъ, на ноги, здѣсь мастерское владѣніе всѣмъ механизмомъ движеній.

Къ этимъ достоинствамъ необходимо прибавить еще изумительное чувство пространства. Съ удивительной архитектонической ясностью строитъ онъ мѣстность, помѣщаетъ онъ въ пространствѣ фигуры. Твердой рукой находитъ онъ рѣшеніе даже для сложныхъ проблемъ перспективы. Незначительное разстояніе между Боценомъ и Падуей сдѣлало его художникомъ. Какъ второго Мантенью прославляли его историки нѣмецкаго искусства.

Хотя Аугсбургъ расположенъ сѣвернѣе, все же между нимъ и Италіей существовали также тѣсныя сношенія. Особенно съ Венеціей. Нѣтъ поэтому ничего удивительнаго, что вліянію Италіи подчинился и одинъ изъ аугсбургскихъ художниковъ, *Гансъ Гольбейнъ старшій*. Исторія развитія этого художника полна самыхъ странныхъ переходовъ, извѣстныхъ исторіи искусства. Его юношескія произведенія, небольшія Мадонны въ Германскомъ Музеѣ, еще проникнуты идеалистическимъ духомъ стараго времени. Онѣ очаровательны, вѣетъ отъ нихъ мечтательностью, кротостью, ожиданіемъ любви. Онѣ напоминаютъ Стефана Лохнера.

Потомъ онъ сталъ крайнимъ представителемъ-вождемъ натуралистическаго движенія. Его цѣлью становится поражать необычайностью.

Въ особенности характерна для этой фазы его развитія изображающая Страсти Господни алтарная картина въ Кайсхаймѣ и Донауэшингенѣ. Самыхъ опасныхъ жуликовъ съ большой дороги онъ заставляетъ воспроизводить самыя дикія сцены. Взгляните на гигантскаго роста унтеръ-офицера, накидывающаго на шею несчастнаго веревку (на картинѣ, изображающей арестъ Христа) или на лупоглазаго жандарма, рвущаго его за волосы и ударяющаго его кулакомъ въ шею (на картинѣ «Избіеніе Спасителя»), или на этихъ лохматыхъ выходцевъ изъ сумасшедшаго дома, вгоняющихъ длинными палками колючій вѣнецъ въ лобъ несчастной жертвы (въ Вѣнчаніи терновымъ вѣнцемъ), или, наконецъ, на этихъ уличныхъ мальчишекъ, учениковъ сапожнаго мастера, съ злорадствомъ глазѣющихъ на преступника, показывающихъ ему языки и плюющихъ ему въ лицо (на картинѣ Шествіе къ Голгофѣ).

Съ такимъ упоеніемъ, кажется, никто не копался въ грязи. Характерна для грубыхъ нравовъ эпохи также картина-подарокъ бургомистра Ульриха Шварца, на которой Марія изображена въ видѣ пролетарки, а Богъ-Отецъ, какъ красноносый мясникъ. Получается такое впечатлѣніе, будто Гольбейнъ писалъ подъ религіозной этикеткой современную chronique scandaleuse.

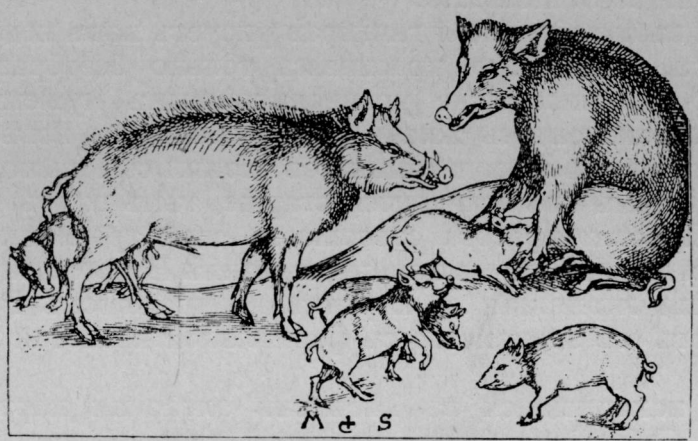
Картина въ аугсбургской галлереѣ рисуетъ намъ недавняго Sturm und Dränger'а, считавшаго красивымъ только безобразное, правдивымъ только безумное, уже уравновѣшеннымъ мужемъ, спокойно дѣловито изображающимъ жизнь. Въ особенности извѣстна группа, воспроизводящая самого художника съ своими сыновьями Амвросіемъ и Гансомъ. И чѣмъ онъ становится старше, тѣмъ вкусъ его все болѣе очищается. Простая красота совершаетъ свой тріумфальный въѣздъ въ его искусство. Уже выдержанный въ стилѣ Возрожденія орнаментъ и праздничныя гирлянды на картинѣ въ пражскомъ Рудольфинумѣ обнаруживаютъ его знакомство съ формальной красотой итальянскаго искусства.

Правда, находящаяся въ Мюнхенѣ алтарная картина, изображающая Св. Себастіана (1515), въ своей главной части, отведенной сценѣ мученичества, еще напоминаетъ его недавнюю склонность къ всему грубому. Нагое тѣло бородатаго святого въ отношеніи рисунка не совсѣмъ безупречно. Солдаты еще напоминаютъ немного соціальные отбросы его прежнихъ картинъ. На боковыхъ частяхъ, изображающихъ Благовѣщеніе, онъ, однако, дѣлаетъ и вполнѣ сознательно попытку приблизиться къ стилю круглой арки. Не только гирлянды, колонны и рельефы соотвѣтствуютъ вкусу Возрожденія. Во избѣжаніе перпендикулярной позы онъ заставляетъ ангеловъ носиться по воздуху, а одежды Маріи спускаться по сторонамъ волнистой линіей. А внутреннія части алтарной картины съ двумя святыми женщинами отличаются поистинѣ классическимъ размахомъ.

Гольбейнъ и здѣсь остается реалистомъ. Покрытая струпьями голова одного изъ калѣкъ у ногъ св. Елизаветы производитъ ужасное впечатлѣніе. И все таки объ эти женскія фигуры—Варвара, слегка склонившая голову надъ чашей, на которой появляется гостія,

Елизавета, доброй рукой наполняющая виномъ чашу нищаго—обѣ онѣ прекрасны въ венеціанскомъ духѣ. Голова Св. Елизаветы съ меланхолически опущенными глазами, личико Св. Варвары съ ниспадающими на щеки локонами, элегантность округлыхъ движеній, волнистыя складки одеждъ, наконецъ, краски, избѣгающія всего жесткаго и пестраго, дышащія теплой золотистой гармоніей—все говоритъ о томъ, что на это очаровательное произведеніе палъ лучъ солнца юга. Среди нищихъ, обступившихъ Св. Елизавету, Гольбейнъ изобразилъ и самого себя. Создавая эту картину, онъ въ самомъ дѣлѣ былъ нищимъ. Именно потому, что онъ однимъ изъ первыхъ среди нѣмецкихъ художниковъ служилъ искусству, отчизна обрекла его на голодную смерть.

Только художникамъ слѣдующаго поколѣнія удалось побѣдоносно осуществить то, что впервые было формулировано въ твореніяхъ Пахера и Гольбейна.



Дюреръ.

ДЮРЕРЪ: Апокалипсисъ.

Истиннымъ центромъ художественнаго творчества по прежнему оставался Нюрнбергъ, и какъ сто лѣтъ тому назадъ Вакенродеръ и Тикъ, такъ и мы испытываемъ странное волненіе, посѣщая старый городъ на берегахъ Пегница. И теперь еще наполняются въ нашемъ воображеніи древнія церкви, ухабистыя улицы и строгіе дома патриціевъ живописными фигурами въ баретахъ и плащахъ той эпохи, когда Нюрнбергъ былъ «оживленной и многолюдной школой отечественнаго искусства», когда въ его стѣнахъ царила «бившая ключемъ любовь къ искусству», когда здѣсь жили и творили Гансъ Заксъ и Адамъ Крафтъ, Петеръ Фишеръ и Альбрехтъ Дюреръ. Правда, въ этомъ увлеченіи не мало романтическаго. Какой маленькой и филистерской кажется Германія наряду съ итальянскими республиками съ ихъ широкимъ размахомъ! Пусть послѣдній рыцарь императоръ Максиміліанъ даетъ художникамъ заказы,—небольшія средства, которыми онъ располагаетъ, не позволяютъ ему развернуться. Пусть архіепископъ Альбрехтъ Майнцскій мыслитъ въ стилѣ итальянскихъ меценатовъ,—вызванныя реформаціоннымъ движеніемъ междоусобицы затрудняютъ осуществленіе его плановъ. А если сопоставить то, что возникало по иниціативѣ Фуггеровъ, Имгоффовъ, Гольцшуеровъ, съ тѣмъ, что было создано по заказу Медичи, Торнабуони и Пацци, то какимъ оно покажется и ничтожнымъ и бѣднымъ! Нѣмецкое искусство было бы обречено остаться простымъ ремесломъ, должно было бы удовольствоваться религіознымъ воспитаніемъ массъ, если бы сами

художники не нашли средствъ на крыльяхъ генія вознестись надъ временемъ и міромъ.

Въ особенности *Дюреръ* обязанъ тѣмъ, чѣмъ онъ сталъ, не родинѣ, а только самому себѣ. Онъ великъ и самобытенъ лишь въ тѣхъ произведеніяхъ, которыя были написаны не по заказу. Его значеніе не столько въ его картинахъ, а въ его гравюрахъ, въ которыхъ онъ, какъ поэтъ, стоитъ далеко отъ публики. Прозрѣвъ специфическое значеніе гравюры, сдѣлавъ ее способной отражать всѣ его мысли, онъ разомкнулъ уста столѣтію, разомкнулъ свои собственныя уста. Здѣсь отражается его «душа, богатая образами», здѣсь обнаруживаетъ онъ «тайныя накопленныя сокровища своего сердца». Зародыши всего того, что въ наши дни создали Тома и Людвигъ Рихтеръ, Швиндъ и Бёклинъ, лежатъ въ твореніяхъ Дюрера, этого глубокомысленнѣйшаго и величайшаго поэта-художника, котораго только знаетъ исторія искусства.

Въ высшей степени характерно для направленія его ума уже то обстоятельство, что онъ началъ свою художественную дѣятельность сценами изъ Апокалипсиса, воплощеніемъ въ образахъ дико-фантастическихъ идей, почти не поддающихся пластическому воспроизведенію. Правда, эта тема неоднократно трактовалась въ такъ называемыхъ Blockbücher, но только Дюреръ сумѣлъ пропитать ее тѣмъ духомъ terribile, тѣмъ духомъ ужаса, который охватываетъ насъ при словѣ «Апокалипсисъ». Самое противоестественное становится подъ его рукой органическимъ созданіемъ. Какъ жуткій кошмаръ, какъ фарсъ съ привидѣніями проносится мимо насъ видѣніе гностика. Нужна была недюжинная пластическая сила, чтобы не впасть въ комизмъ, напр. въ гравюрѣ, гдѣ ангелъ повелѣваетъ Іоанну проглотить книгу.

Въ то самое время, какъ Дюреръ работалъ надъ Апокалипсисомъ, облекалось въ его душѣ въ пластическія очертанія и житіе Маріи. Сохранился рисунокъ съ сдѣланной имъ подписью: «Этотъ рисунокъ я сдѣлалъ въ 1484 г., когда былъ еще ребенкомъ». Въ его житіи Маріи вновь оживаетъ этотъ Дюреръ съ нѣжной дѣтской душой, извѣстный намъ по этому рисунку отрока. Демоническій творецъ Апокалипсиса превращается здѣсь въ по-дѣтски тонко чувствующаго, задушевнаго поэта-сказочника, изображающаго въ видѣ привѣтливыхъ идиллій, составленныхъ изъ нѣмецкой сельской жизни, изъ нѣмецкихъ домовъ, изъ нѣмецкой утвари, житіе Богородицы просто и незатѣйливо, словно жизнь какой-нибудь женщины изъ древняго Нюрнберга. Взгляните для примѣра на гравюру, изображающую рожденіе Маріи. Кто сумѣлъ бы пропитать эту сцену такимъ очаровательнымъ уютомъ? Родильница лежитъ въ постели. Въ маленькой деревянной ваннѣ купаютъ ребенка. Сосѣдки пришли съ визитомъ—почтенныя хозяйки, такъ какъ съ боку виситъ связка ключей,—принесли онѣ съ собой веретено и шитье. Конечно, дѣло не обходится безъ пива. Одна изъ нихъ поднимаетъ къ губамъ большую кружку, а горничную посылаютъ за новымъ запасомъ. Или посмотрите на гравюру, изображающую святое семейство. Передъ нами улица въ деревнѣ. Журчитъ вода изъ колодца. Къ стѣнѣ дома прислонены бруски. На

переднемъ планѣ плотникъ обрубаетъ топоромъ доски. Ангелочки играютъ съ стружками. На право у веретена сидитъ нѣмецкая хозяйка рядомъ съ колыбелью, гдѣ на подушкахъ покоится ребенокъ. Никогда, быть можетъ, не были переданы съ такимъ настроеніемъ, какъ въ Житіи Маріи Дюрера, духъ старыхъ деревенскихъ дворовъ, идиллическое очарованіе нѣмецкаго пейзажа, гдѣ мимо лѣсныхъ просѣкъ взоръ падаетъ на тихіе, озаренные солнцемъ, берега.

Въ особенности прославился онъ затѣмъ, какъ поэтъ Мессіады. Все снова и снова чувствовалъ онъ потребность вернуться къ этой темѣ, увлекавшей до него столькихъ сѣверныхъ художниковъ вплоть до Шонгауера и Лукаса Лейденскаго. Въ малой серіи Дюреръ пользуется тономъ эпическимъ. На титульномъ листѣ красуется эпиграфъ: Arma virumque cana (Пою великаго мужа и его подвиги) и самый циклъ излагаетъ жизнь Христа съ чисто эпическимъ многословіемъ. Въ большой серіи царитъ, напротивъ, бурный драматизмъ. Титульный листъ изображаетъ страдальца Христа, надъ которымъ издѣвается воинъ, а затѣмъ развертываются отдѣльные этапы Его жизни, какъ акты трагедіи. Чувствуется стиль Лютера. Все дышитъ мужественной суровостью. Романо-восточные образы христіанства переведены на языкъ германской мужественности. Пусть большая гравюра съ израненной и окровавленной головой не собственноручное произведеніе Дюрера, однако, безъ него она едва ли увидѣла бы свѣтъ. Только онъ одинъ смогъ создать такой могучій символъ, въ которомъ выявленіе невыразимаго страданія сочетается съ воплощеніемъ такой гранитной силы.

Если въ своихъ гравюрахъ по дереву, въ смыслѣ техники столь близкихъ къ народной массѣ, онъ воспроизводилъ простыя удобопонятныя для народа темы, то въ своихъ гравюрахъ по мѣди онъ предстаетъ передъ нами, какъ аристократъ и гуманистъ. Рано соприкоснулся онъ съ идейными теченіями гуманизма. Уже во время своего перваго паломничества въ Италію срисовалъ онъ гравюры Мантеньи съ морскими богами и сатирами. Потомъ въ Нюрнбергѣ знакомство съ Якопо де Барбари поддерживало его связь съ міромъ классическихъ образовъ. Многія изъ его гравюръ—Аполлонъ въ видѣ стрѣлка, семейство сатировъ, нимфа, сидящая на спинѣ дельфина,—обнаруживаютъ непосредственное вліяніе заброшеннаго въ Нюрнбергъ венеціанскаго художника.

Но и здѣсь остался онъ самимъ собою.

Въ большинствѣ случаевъ ясный духъ эллинизма сочетается у него съ настроеніемъ сѣверныхъ балладъ Оссіана. Таинственный полусвѣтъ окутываетъ фигуры романтическими сумерками. Вотъ сонъ ученаго доктора: на скамьѣ у печи сидитъ сгорбившись старикъ, онъ хочетъ вздремнуть послѣ обѣда, а ему во снѣ появляются прекрасные образы фаты морганы его видѣній. Или вотъ похищеніе Амимоны: среди чудеснаго нѣмецкаго пейзажа съ высящимися на горахъ замками плыветъ бородатый рѣчной богъ съ нагой женщиной на спинѣ, точь въ точь, какъ на Островѣ блаженныхъ Бёклина старый морской кентавръ. Или онъ создаетъ удивительную, обвѣянную духомъ волшебной сказки,

гравюру, гдѣ нагая женщина въ порывѣ ревности поднимаетъ дубину на другую, лежащую въ объятіяхъ лѣсного жителя. Или онъ пишетъ похищеніе женщины единорогомъ, превращая—какъ впослѣдствіи Рембрандтъ—похищеніе Прозерпины въ сѣверный миѳъ о валкиріяхъ.

Исходя отъ античныхъ представленій, Дюреръ доходитъ въ концѣ концовъ до совершенно не античнаго, глубокомысленнаго аллегоризма. Онъ изображаетъ могучую Немезиду на міровомъ шарѣ, какъ она проносится надъ пейзажемъ, спокойная, какъ рокъ, или Меланхолію, эту суровую Медузу, сидящую среди научныхъ приспособленій, погруженную въ глубокое раздумье...

Именно эти гравюры приходятъ прежде всего на память, когда произносится имя Дюрера.

Подобно тому, какъ лицо этой погруженной въ размышленіе женщины испещрено глубокими морщинами, такъ глубоко-серьезное искусство Дюрера вводитъ насъ въ міръ, гдѣ ищетъ и борется могучій умъ, въ бездонно-таинственный міръ, гдѣ работаютъ молоты-мысли великаго генія.

Говорятъ, онъ былъ только мыслителемъ, замкнутымъ, неприступнымъ Фаустомъ. А прочтите его письма: въ нихъ искрится тотъ же грубый до цинизма юморъ, какъ въ застольныхъ рѣчахъ Лютера. Присмотритесь къ рисункамъ, которыми онъ украсилъ поля молитвенника Максимиліана, и вы увидите, что этотъ серьезный человѣкъ умѣлъ и шаловливо смѣяться, что этотъ философъ былъ жизнерадостнымъ, чувствительнымъ человѣкомъ. Вотъ что такъ странно въ Дюрерѣ. Его обычно прославляютъ, какъ визіонера. И, однако, этотъ погруженный въ свои внутреннія видѣнія ясновидецъ былъ вмѣстѣ съ тѣмъ наблюдателемъ, взорамъ котораго открывался весь міръ. Только его находящійся въ Мюнхенѣ автопортретъ рисуетъ намъ мыслителя и философа, задавшаго своимъ искусствомъ загадку четыремъ вѣкамъ. Въ остальныхъ, ранѣе написанныхъ, напр., въ относящемся къ 1493 г., изображающемъ его женихомъ съ цвѣткомъ синеголовника въ рукѣ, или въ возникшемъ въ 1498 г., гдѣ онъ изображенъ въ пестромъ камзолѣ и въ пестрой шапкѣ, передъ нами жизнерадостный, преданный чувственному міру, человѣкъ, любившій, подобно Рембрандту, подчеркивать въ лицо прозаическому міру, что онъ—художникъ.

Мы точно видимъ его передъ собою, тридцатилѣтнимъ мужчиной, расфранченнымъ, отправляющимся въ Венеціи на урокъ танцевъ. И такимъ mixtum compositum, какимъ онъ, повидимому, былъ, какъ человѣкъ, былъ онъ и въ качествѣ художника. Тотъ же самый человѣкъ, который могъ быть такимъ задумчивымъ и отвлеченнымъ, понималъ и любилъ также все то, что касалось земного міра. Онъ живетъ не только въ потустороннемъ царствѣ, въ предѣлахъ au delà, но и создаетъ творенія, сдѣлавшія его предшественникомъ интимной живописи послѣдующихъ столѣтій.

Принято считать, что лишь Питеръ Брёгель, Броуверъ и Остаде отвоевали крестьянину гражданское право въ искусствѣ.

И однако рисунки Дюрера, изображающіе танцующихъ или занимающихся политикой мужиковъ, предвосхищаютъ все то, что

потомъ дала въ этомъ отношеніи живопись. Нашла въ немъ своего изобразителя также и знать. Его парочка, гуляющая за городомъ, его пажи, идущіе рядомъ съ конемъ госпожи, напоминаютъ нѣкоторые мотивы, нѣкоторыя настроенія изъ Фауста или акварели Эдуарда Штейнле. Въ Венеціи онъ набрасываетъ этюды смуглолицыхъ пестроодѣтыхъ сыновъ Востока, снующихъ по Пьяцеттѣ, въ Антверпенѣ—гигантовъ-сѣверянъ, закутанныхъ въ шубы, отправляющихся на родину. Дома онъ то и дѣло вынимаетъ свой альбомъ эскизовъ, какъ только вниманіе его прикуетъ что-нибудь любопытное, будь то музыкантъ, играющій на волынкѣ, или семья цыганъ, почтовый курьеръ или статный ландскнехтъ.

Затѣмъ слѣдуютъ его этюды животныхъ.

За исключеніемъ Пизанелло и Леонардо да-Винчи едва ли другой какой-нибудь художникъ наблюдалъ животныхъ съ такой любознательностью, какъ Дюреръ. Присмотритесь въ этомъ отношеніи хотя бы къ его гравюрамъ. Подобно Пизанелло онъ рѣдко воспроизводилъ тему изъ Св. Писанія или изъ области легендъ безъ того, чтобы рядомъ съ святыми не поставить цѣлый звѣринецъ. Вспомните на находящемся въ Вѣнѣ этюдѣ Мадонны собакъ, лисицъ, совъ, лебедей, цапель и овецъ, на гравюрѣ, изображающей Адама и Еву—коровъ, кошекъ, попугаевъ и кроликовъ; на Обращеніи Св. Губерта—пять борзыхъ, лошадь и оленя; на гравюрѣ, трактующей тему о блудномъ сынѣ,—свиней и маленькихъ поросятъ, жадно тѣснящихся къ корму.

Ему было мало населять свои картины со святыми толпой животныхъ. Въ окрестностяхъ Нюрнберга появился, напр., уродъ-поросенокъ. Дюреръ немедленно же зарисовываетъ чудовище. На другихъ его гравюрахъ мы видимъ жуковъ, куропатокъ, галокъ и воронъ. Онъ не довольствуется тѣмъ, что тщательно вырисовываетъ каждый волосъ щетины, каждое перышко. Этюдъ коровьей морды, хранящійся въ Альбертинѣ, пытается передать даже впечатлѣніе дымящихся ноздрей. Находящійся въ той же Альбертинѣ этюдъ зайца воспроизводитъ въ свою очередь безпокойство маленькаго животнаго, осторожно прислушивающагося, чтобы въ слѣдующій моментъ дикимъ прыжкомъ ринуться въ бѣгство. Въ области живописи его этюды животныхъ нашли свое дополненіе лишь сто двадцать лѣтъ спустя въ зарѣзанномъ быкѣ Рембрандта.

Быть можетъ, еще поразительнѣе его этюды растеній и цвѣтовъ. Эти гравюры дышатъ тѣмъ непосредственнымъ реализмомъ, для котораго не существуетъ границъ времени. Анютины глазки и колокольчики, мятликъ и вьюнокъ, мартовская фіалка и львиная пасть—всѣ эти цвѣты онъ рисуетъ съ такой поразительной граціей, что его акварели могутъ относиться къ XVI в. такъ же хорошо, какъ и къ XX в., и авторомъ ихъ могъ бы быть какъ Дюреръ, такъ и какой-нибудь японскій художникъ. Такъ и къ цѣлому ряду его рисунковъ не приложима хронологическая оцѣнка. Пусть въ нѣкоторыхъ изъ этихъ этюдовъ сказывается свойственное готическому стилю пристрастіе ко всему стройно поднимающемуся вверхъ, ко всему вычурному,

зато въ другихъ царитъ такой размахъ, такая атмосферическая даль и ширь, которыя совсѣмъ не въ духѣ искусства XVI в.

Уже странствующимъ подмастерьемъ Дюреръ наблюдалъ міръ широко открытыми глазами. По его пейзажамъ и этюдамъ можно воссоздать все его путешествіе. Онъ воспроизводитъ Инсбрукъ, Тріентъ и венеціанское ущелье, воспроизводитъ старые замки, развалины и растерзанныя непогодой деревья. Съ такимъ же интересомъ, съ какимъ онъ относился къ чужбинѣ, наблюдалъ онъ потомъ и родную страну. Пейзажный фонъ его гравюръ невыразимо очарователенъ. Въ своей гравюрѣ, изображающей Іеронима, Дюреръ создалъ такой проникнутый настроеніемъ интерьеръ, равнаго которому нѣтъ во всей исторіи нѣмецкаго искусства. Между тѣмъ какъ аналогичная картина Антонелло да-Мессина производитъ впечатлѣніе именно ловко написанной картины, у Дюрера вы точно въ самомъ дѣлѣ находитесь въ комнатѣ, въ которую сквозь маленькія окна проскальзываетъ солнечный свѣтъ. Любовь нѣмцевъ къ домашнему уюту нашла здѣсь свое классическое выраженіе.

Такъ же мѣтко, какъ здѣсь изображенъ тихій миръ нѣмецкаго домашняго очага, схвачено въ его эскизахъ-пейзажахъ тихое очарованіе нѣмецкаго лѣса. Невольно вспоминается Швиндъ, когда Дюреръ повѣствуетъ о св. Генофефѣ и обо всѣхъ этихъ далекихъ отъ мірской суеты отшельникахъ, доживающихъ свой вѣкъ въ лѣсу рядомъ съ оленями и бѣлками. Антоній поселился передъ старымъ замкомъ, на берегу рѣки, опоясанной ветхимъ мостомъ. Іеронимъ кается среди скалистаго пейзажа, гдѣ рядомъ съ каменными массами въ изобиліи растутъ мохъ и папортникъ. Марія сидитъ рядомъ съ заборомъ на окрайнѣ луга. Узкая тропинка ведетъ черезъ ручеекъ къ крытой соломой деревенской хатѣ.

На ряду съ этими гравюрами, гдѣ пейзажъ служитъ лишь фономъ для фигуры, стоятъ другія, гдѣ Дюреръ является уже чистымъ пейзажистомъ. Онъ изображаетъ нюрнбергскій замокъ. Точно предвосхищены архитектоническіе проспекты Каналетто. Или онъ отправляется въ долину Регница и воспроизводитъ широкую равнину, какъ она видна съ валу, съ такими тонкими атмосферическими оттѣнками, что невольно вспоминаются рисунки Рембрандта. Или изображается лѣсная просѣка, мимо которой взоръ идетъ въ безграничность. Такъ оригиналенъ здѣсь подходъ къ темѣ, такъ своеобразно передана атмосфера, что эти гравюры кажутся вышедшими изъ кружковъ новѣйшихъ художниковъ, изъ школы импрессіонистовъ. Въ области пейзажа болѣе, чѣмъ въ какой-нибудь иной, Дюреръ шелъ впереди своего вѣка, подготовляя то, что выполнило наше время.

Когда мы говоримъ о Дюрерѣ, то не слѣдуетъ забывать, что онъ былъ не только практикомъ, но и теоретикомъ. Онъ не довольствовался тѣмъ, что наблюдалъ внимательно природу. Онъ пытался вмѣстѣ съ тѣмъ выяснить закономѣрность ея сущности, свести разнообразіе видовъ къ ихъ основному типу, хаотическое многоразличіе явленій къ ихъ послѣднему единству. До него художники сѣвера работали совершенно эмпирически. Всецѣло довѣряясь глазу, они были безупречны, если глазъ ихъ видѣлъ правильно, совершали ошибки, если глазъ ихъ обманывалъ. Дюреръ первымъ изъ нихъ перешелъ въ духѣ итальян-

Гольбейнъ Старшій. *Св. Елизавета и св. Варвара*

Лохнеръ: *Св. Антоній, св. Корнелій, Марія Магдалина и портретъ приносящаго даръ.*

Дюреръ: *Апостолы.*

цевъ отъ опыта къ познанію. Своими созданными на склонѣ жизни учеными трудами хотѣлъ онъ научно обосновать родное искусство, какъ это сдѣлали въ Италіи Альберти и Леонардо да-Винчи.

Какъ для Леонардо, такъ и для Дюрера живопись была только однимъ изъ средствъ выраженія, къ которому онъ прибѣгалъ въ тѣхъ случаяхъ, когда умъ его не былъ занятъ другими мыслями. Если мы хотимъ правильно оцѣнить его значеніе, то мы должны взять его въ цѣломъ и мы тѣмъ болѣе обязаны это сдѣлать, что его чисто живописный талантъ былъ не особенно великъ. Къ нему въ особенности приложимо то, что характеризуетъ вообще нѣмецкое искусство. Если считать художниками лишь тѣхъ, кто въ созвучіи красочныхъ массъ черпаетъ мотивы для красочныхъ аккордовъ, то Дюрера едва ли можно назвать художникомъ. У него совершенно отсутствуетъ любовь къ чувственной прелести красочнаго элемента. Отличаясь пестротой и жесткостью, скорѣе нарисованныя, чѣмъ написанныя красками его картины своимъ колоритомъ не дѣйствуютъ на глазъ зрителя. Подобно тому, какъ гравюра была для него лишь особымъ языкомъ для воспроизведенія своихъ мыслей, такъ, когда онъ брался за кисть, его занимали не столько живописныя проблемы, а вопросы отвлеченные или вопросы рисунка.

Въ многочисленныхъ портретахъ, созданныхъ имъ начиная съ годовъ ученичества и до послѣднихъ лѣтъ жизни, его болѣе всего интересовала сторона психологическая. Первоначально рѣчь шла отнюдь не о заказахъ. Моделью ему служатъ родственники и знакомые. Такъ возникаютъ портреты: отца, стараго почтеннаго золотыхъ дѣлъ мастера (въ Уффиціяхъ),костистая голова брата Ганса съ впавшими глазами, рѣзко очерченное лицо нѣкоего Освальда Крелля, наконецъ портретъ Михаила Вольгемута, его стараго учителя, еще восьмидесятилѣтнимъ старикомъ не утерявшаго своей прежней бодрости.

Потомъ его начинаютъ интересовать князья, богатые купцы и патриціи. Одинъ изъ его портретовъ (въ Берлинѣ) изображаетъ Фридриха Мудраго, еще не въ видѣ того жирнаго человѣка съ отекшимъ лицомъ, какимъ онъ былъ впослѣдствіи. Въ Вѣнѣ хранится портретъ Максимиліана I. Далѣе слѣдуютъ портреты богача Якова Фуггера, Ганса Имгоффа, Іоганна Клебергера и цѣлаго ряда лицъ, имена которыхъ намъ извѣстны. Во время его путешествія по Нидерландамъ ему позируютъ художники, напр., Бернгардъ ванъ-Орлей. Въ видѣ гравюръ онъ публикуетъ портреты Виллибальда Пиркхеймера, Фридриха Мудраго, кардинала Альбрехта Бранденбургскаго, Меланхтона и Эразма. А на склонѣ жизни онъ создаетъ портретъ Гольцшуера, всегда приходящій на память, когда говорятъ о Дюрерѣ.

Итакъ, онъ былъ одностороненъ.

Правда, во время и даже послѣ своего итальянскаго путешествія онъ, вѣроятно, подъ вліяніемъ Леонардо да-Винчи создалъ и нѣсколько женскихъ портретовъ—молодую дѣвушку съ тонкой шеей и изящными губами, по которымъ скользитъ улыбка леонардовыхъ женщинъ, или молодую женщину съ декольтированнымъ корсажемъ и отбившейся прядью волосъ, вьющейся внизъ по щекѣ (оба портрета въ Берлинскомъ музеѣ). И однако такія головки—исключеніе въ творчествѣ Дюрера.

Гораздо болѣе женскаго очарованія привлекала его суровая характеристичность мужскихъ головъ. Въ нихъ, отмѣченныхъ печатью жизни, духовная сторона болѣе выявлена, чѣмъ въ самой даже красивой женщинѣ. А у старика она подчеркнута еще рѣзче, чѣмъ у юноши. Вотъ почему у него такъ рѣдко встрѣчаются молодые мужчины и еще рѣже женщины.

Формальные вопросы не интересовали Дюрера и въ этихъ мужскихъ портретахъ. Красивые мотивы движенія лежали совершенно внѣ поля его зрѣнія. Между тѣмъ, какъ въ Италіи все болѣе входили въ моду портреты, изображавшіе данное лицо во весь ростъ или до колѣнъ, Дюреръ по прежнему давалъ лишь портреты поясные. Иногда, —напр., въ мюнхенскомъ автопортретѣ или въ идеализированномъ портретѣ Карла Великаго—онъ пытается при помощи фронтальной позы придать головѣ оттѣнокъ особой торжественности. Иногда,—какъ на портретѣ Іоанна Клебергера,—онъ выбираетъ, быть можетъ, подъ вліяніемъ фресокъ Мантеньи, форму медали, чтобы получилось своего рода впечатлѣніе античной геммы. Но вообще у него нѣтъ разнообразія позъ, и обычно онъ передаетъ лица en troit quart, какъ поступали всѣ сѣверные художники послѣ Яна ванъ-Эйка.

Хороша ли, по крайней мѣрѣ, живописная сторона?

Нѣтъ! Дюреръ, какъ уже сказано, вообще не художникъ, а рисовальщикъ. Порою почти сдается, что и свои модели онъ выбиралъ подъ этимъ угломъ зрѣнія. Среди его портретовъ вообще преобладаютъ рѣзко необычныя лица. Онъ любитъ ястребиные носы, острыя беззубыя челюсти, густыя пушистыя брови, оттѣняющіе глаза, и длинныя козлиныя бороды, вьющіяся подъ подбородкомъ. Подобныя головы тогда часто встрѣчались. Онѣ были въ духѣ времени. Такъ какъ здѣсь чаще передъ нами эскизы, а не заказы, то весьма правдоподобнымъ является предположеніе, что Дюреръ систематически искалъ темы, привлекавшія его, какъ рисовальщика. Вспомнимъ хотя бы гравюру, изображающую Фридриха Мудраго, или изображающій девяностолѣтняго старика рисунокъ перомъ, хранящійся въ Альбертинѣ. Морщины на лбу, волосы и борода переданы здѣсь съ крайней тщательностью рисунка. Какъ гравировальной иглой и перомъ, такъ водилъ онъ въ сущности и кистью. Онъ блестящъ, когда рисуетъ локоны, когда можетъ дѣлать кистью всѣ тѣ вычурныя движенія, которыя позволяетъ дѣлать перо, когда онъ, напр., рисуетъ «завязи» и украшенія на поляхъ молитвенника Максимиліана I.

Когда нужно воспроизвести бороду, онъ точнѣйшимъ образомъ передаетъ каждый отдѣльный волосокъ. На гладко выбритомъ лицѣ точно вырисованы щетина на бородѣ и каждая морщинка. Если только возможно, онъ одѣваетъ людей въ шубу, не ради ея внушительнаго вида, а чтобы острымъ кончикомъ кисти передать каждый ея волосокъ. Точно онъ хочетъ облегчить зрителю рѣшить вопросъ, лисья ли то или бобровая шуба. Тѣмъ же острымъ перомъ, которымъ на эскизѣ зайца въ Альбертинѣ воспроизведенъ каждый волосокъ шкуры, воспроизводитъ онъ, какъ портретистъ, каждый волосъ мѣха шубы или каждый волосъ бороды.

Въ чисто эстетическомъ отношеніи портреты Дюрера едва ли могутъ доставить взорамъ наслажденіе. Съ технической стороны между нимъ и Деннеромъ нѣтъ разницы.

Въ чемъ же его величіе?

Чѣмъ объяснить, что его портреты, какъ бы они ни были вымучены, навсегда врѣзываются въ память? Есть художники, лицомъ къ лицу съ которыми только и можно благоговѣйно воскликнуть: что за человѣкъ!

Создавая своихъ четырехъ апостоловъ, Дюреръ стремился только къ той формальной красотѣ, которая радуетъ въ твореніяхъ Беллини и Фра Бартоломео. И однако эти четыре гиганта превыше всѣхъ образовъ итальянскихъ художниковъ и то, что ихъ надъ ними такъ возноситъ, это именно ихъ духовная мощь, ихъ гранитная непоколебимость. Такъ и портреты, созданные Дюреромъ, интересны въ силу ихъ духовнаго содержанія, а не ихъ живописной прелести. Въ эти лица онъ вложилъ частицу собственной фаустовской натуры, долю той глубокой серьезности, которая лежала въ основѣ его собственной души.

Въ особенности славятся глаза на его портретахъ. Такіе глаза не встрѣчаются на итальянскихъ портретахъ, за исключеніемъ развѣ кондотьера, созданнаго Антонелло да-Мессина. Взглядъ этихъ глазъ трудно вынести. Опасеніе захватываетъ васъ, точно эти люди, столь спокойные на видъ, вдругъ могутъ страшно вспылить. Въ особенности портретъ Гольцшуера принадлежитъ къ числу тѣхъ исключительныхъ произведеній, которыя никогда не забываются. Среди твореній Дюрера онъ занимаетъ то же самое мѣсто, что Монна Лиза среди твореній Леонардо. Въ этомъ сѣдовласомъ старикѣ съ огненной душою юноши художникъ создалъ символъ цѣлаго поколѣнія—того крѣпкаго, грубаго, воинственнаго поколѣнія, которое имѣло своимъ королемъ Лютера и которое совершило реформацію.

Нельзя также утверждать, что за тѣ тридцать лѣтъ, которыя охватываютъ его портреты, Дюреръ пережилъ какую-нибудь эволюцію въ качествѣ портретиста. Психологомъ началъ онъ, психологомъ и остался онъ.

Тѣмъ разительнѣе зато его развитіе, какъ творца церковныхъ картинъ—хотя подобный тезисъ обязываетъ насъ вспомнить и о тѣхъ, кто подготовилъ ему путь-дорогу. Германофильствующіе литераторы склонны видѣть въ Дюрерѣ воплощеніе характерныхъ чертъ нѣмецкой націи. Современнымъ художникамъ они даютъ отеческій совѣтъ быть такими же національно-нѣмецкими, какимъ былъ Дюреръ, говорить на своемъ родномъ языкѣ, какъ это дѣлалъ онъ. И въ самомъ дѣлѣ, въ немъ встрѣчаются всѣ черты, именуемыя обычно нѣмецкими: мужественность и юморъ, Gemüt и глубокомысліе. Рядомъ съ этими чертами въ немъ есть однако и такія, которыхъ нѣтъ у нѣмцевъ, его предшественниковъ, а именно, вкусъ и пониманіе формальной красоты, качества, которымъ онъ обязанъ не родинѣ, а тѣмъ, кто тогда игралъ роль французовъ—великимъ итальянскимъ художникамъ.

Анзельмъ Фейербахъ написалъ однажды слѣдующую бронированную фразу: «Нѣкоторымъ людямъ было угодно назвать меня пре-

имущественно нѣмецкимъ художникомъ. Противъ такого эпитета я отъ всей души протестую, ибо тѣмъ, что я есть, я обязанъ отчасти самому себѣ, отчасти французамъ 1848 г. и отчасти старымъ итальянцамъ». Приблизительно такъ могъ бы выразиться и Дюреръ, если бы хотѣлъ подчеркнуть то, что его отдѣляло отъ его нѣмецкихъ предшественниковъ. Заслуга самаго нѣмецкаго изъ всѣхъ нѣмецкихъ художниковъ заключается въ томъ, что онъ первымъ почувствовалъ потребность развить свой вкусъ въ общеніи съ лучшими созданіями тогдашняго искусства. Содержаніе его картинъ—нѣмецкое, зато онъ взялъ у итальянцевъ культурный языкъ для выраженія этого содержанія. Когда онъ началъ свою дѣятельность, надъ художественной жизнью Нюрнберга царилъ сухой Михаилъ Вольгемутъ. Въ его мастерской побылъ и Дюреръ, но только какъ тотъ сказочный принцъ, который заблудился въ хатѣ угольщика. Какъ только кончились годы ученія, онъ порываетъ со школой Вольгемута и выбираетъ себѣ въ учителей художниковъ, которые ему духовно ближе. Его первымъ ментором, какъ показываетъ небольшая Мадонна въ музеѣ въ Кельнѣ, былъ Шонгауеръ. Потомъ онъ на время скрывается отъ нашихъ взоровъ. Приписать ему алтарную картину въ Мейсенѣ или Флору музея Штеделя значило бы утверждать, что въ молодости онъ носилъ съ поразительной самоувѣренностью костюмъ Яна ванъ-Скореля и Бартоломея изъ Венеціи.

На твердой почвѣ стоимъ мы лишь, когда переходимъ къ слѣдующимъ его картинамъ, возникшимъ подъ вліяніемъ Мантеньи.

Когда въ 1494 г. Дюреръ прибылъ въ Италію, то сдѣланныя имъ копіи съ гравюръ Мантеньи открыли его взорамъ новый міръ. Подъ вліяніемъ этого художника находился онъ и въ своихъ первыхъ церковныхъ картинахъ. Почти простымъ подражателемъ выступаетъ онъ въ маленькой алтарной картинѣ въ Дрезденѣ, гдѣ изображены свв. Антоній и Себастьянъ и играющіе амуры, гдѣ нѣтъ ничего такого, чего не могъ бы сдѣлать и любой итальянецъ. Создавая плачъ надъ тѣломъ Христовымъ, Дюреръ уже переходитъ отъ внѣшняго подражанія къ теоретическому познанію. Дважды трактуетъ онъ тему, такъ привлекавшую падуанскую школу, и, работая надъ ней, онъ старается выяснить себѣ, какъ поступили бы итальянцы при подобныхъ композиціяхъ. Окаменѣвшее отъ горя существо Маріи, паѳосъ беззубой старухи, съ дикимъ плачемъ воздѣвающей руки къ небесамъ (на хранящейся въ Мюнхенѣ картинѣ), ясно обнаруживаютъ власть образовъ Мантеньи надъ мыслью Дюрера.

Еще болѣе, чѣмъ образы, властвовалъ однако надъ нимъ стиль итальянскаго художника. Какъ на хранящейся въ Нюрнбергѣ, такъ и на находящейся въ Мюнхенѣ картинѣ нѣтъ того хаотическаго нанизыванія эпизодовъ, какъ въ произведеніяхъ Вольгельмута,—онѣ отличаются продуманной композиціей. Фигуры не сопоставлены рядомъ, какъ перпендикулярныя полосы, а подчинены, какъ у падуанцевъ, идеѣ замкнутаго треугольника. Такъ точно и краска, распадавшаяся въ болѣе древнихъ нѣмецкихъ картинахъ на рѣзкіе обособленные комплексы, у него сведена къ единому металлическому тону Мантеньи.

Когда творецъ Апокалипсиса превратился въ пѣвца Житія Маріи, эти падуанскіе элементы должны были поневолѣ отступить на задній планъ. Идиллія смѣнила паѳосъ. Какъ на мюнхенскомъ Рожденіи Христа, такъ и на флорентійскомъ Поклоненіи волхвовъ, Святое Семейство находится въ богатыхъ уголками развалинахъ съ уютными просвѣтами. Марія съ ея свѣтлорусыми выбивающимися изъ-подъ платка волосами—та же юная хорошенькая уроженка Нюрнберга, которая была героиней Житія Богородицы. Суровый паѳосъ уступилъ мѣсто кротости и сдержанности: точно художникъ предчувствовалъ, что скоро онъ подчинится уже не Мантеньѣ, а Беллини.

Дальнѣйшее развитіе Дюрера въ самомъ дѣлѣ вполнѣ совпадаетъ съ развитіемъ венеціанскаго искусства въ концѣ XVI в. Большинство картинъ, видѣнныхъ Дюреромъ въ Венеціи, гдѣ онъ находился въ 1494 г., были созданіями муранской школы, пропитанной духомъ Мантеньи. Самъ Джьованни Беллини шелъ еще по стопамъ своего шурина. Когда Дюреръ въ 1506 г. вернулся въ Венецію, Беллини уже обрѣлъ свой мягкій, гармонически-возвышенный стиль. Передъ его церковными картинами толпился народъ. Этой перемѣнѣ вкуса подчинился и Дюреръ. «Картина, нравившаяся мнѣ одиннадцать лѣтъ назадъ, теперь совсѣмъ не нравится мнѣ». Эти его слова показываютъ, что и для него муранская школа была уже превзойденной точкой зрѣнія, что не Бартоломео Виварини, а Джьованни Беллини былъ въ его глазахъ величайшимъ художникомъ Венеціи.

Написанная имъ для нѣмецкой купеческой палаты картина (Das Rosenkranzfest)—главнѣйшее доказательство его увлеченія творчествомъ Беллини. Даже если бы онъ не сообщалъ такъ гордо въ своихъ письмахъ, что старикъ Джьамбеллинъ (Дж. Беллини) похвалилъ эту картину, связь съ Венеціей видна уже изъ самаго стиля. Подобно тому, какъ онъ самъ расцвѣлъ подъ небомъ Венеціи, такъ и его искусство стало свободнымъ и гибкимъ. Мягкій лирическій тонъ, мелодичный ритмъ линій, даже красокъ (несмотря на реставрацію), что-то милое и нѣжное, разлитое въ картинѣ, выдаютъ, что, когда онъ создавалъ ее, взоръ его падалъ не на острыя крыши сѣверныхъ домовъ, а на зеркальную гладь спокойной лагуны. Вся картина ни что иное, какъ отразившаяся сквозь темпераментъ нѣмца венеціанская santa conversazione.

Не чужимъ звукомъ въ хорѣ полныхъ, округлыхъ тоновъ музыки Беллини и Чимы звучитъ и «Мадонна съ чижомъ». Волосы Маріи и поза Младенца ясно показываютъ, какъ систематически Дюреръ стремился къ воспроизведенію волнистыхъ линій. И если для того, чтобы это сдѣлать, ему и не нужно было быть Дюреромъ, все же формально онъ въ исторіи нѣмецкаго искусства занималъ бы ничтожное мѣсто, если бы не сдѣлалъ этого.

Даже нагота входитъ въ кругъ его изученія.

Похожая на изящную миніатюру небольшая картина, изображающая Распятаго, испускающаго послѣднее дыханіе подъ ночнымъ небомъ (въ Дрезденѣ), показываетъ, что манера Антонелло была ему симпатична. Нѣтъ никакихъ жанровыхъ побочныхъ фигуръ: худож-

ника интересуетъ только проблема прекраснаго распятаго на крестѣ нагого тѣла.

Произвелъ на Дюрера впечатлѣніе и Вероккіо. Незадолго передъ его пріѣздомъ въ Венецію былъ воздвигнутъ памятникъ Коллеони. Впечатлѣніе, произведенное этимъ твореніемъ на Дюрера, было, вѣроятно, огромно. Какъ разъ къ этому времени относятся его этюды лошадей. Гравюра съ большой и съ маленькой лошадью (1505) возникла, быть можетъ, въ Венеціи. Связь съ Венеціей чувствуется и въ Св. Георгіи, такъ спокойно побѣдоносно сидящемъ на огромномъ конѣ. Пусть закованный въ броню рыцарь, совершающій, несмотря на появленіе смерти и дьявола, въ такомъ желѣзномъ спокойствіи свой путь, совершенно основательно считается продуктомъ сѣвернаго духа, все же не слѣдуетъ забывать, что и здѣсь еще чувствуется вліяніе Коллеони.

Какъ въ античныхъ гравюрахъ онъ, исходя отъ классическихъ представленій, дошелъ до аллегорій, такъ получило въ гравюрѣ о рыцарѣ, смерти и дьяволѣ воспоминаніе о памятникѣ Коллеони много лѣтъ спустя свое воплощеніе въ чисто дюреровскомъ стилѣ.

О впечатлѣніи, произведенномъ на него мозаикой храма Св. Марка, уже была рѣчь. Едва ли выбралъ бы онъ для своего мюнхенскаго автопортрета, для идеализированнаго портрета Карла Великаго и для нѣкоторыхъ мадоннъ фронтальную позу, если бы не находился во власти іератически-торжественныхъ византійскихъ святыхъ взирающихъ такъ сурово и такъ строго со стѣнъ храма Марка. Въ другомъ направленіи вліялъ на него Леонардо, съ которымъ онъ, быть можетъ, лично познакомился въ Болоньѣ. Всѣмъ извѣстна картина школы Леонардо, находящаяся въ Лондонской Національной Галлереѣ—красавецъ-юноша Христосъ перечисляетъ по пальцамъ свои аргументы, тогда какъ фарисеи, также жестикулирующіе, пытаются его опровергнуть. Эту тему Дюреръ уже обработалъ въ одной гравюрѣ изъ цикла Житія Маріи, гдѣ однако главная его задача сводилась къ тому, чтобы создать праздничный церковный интерьёръ. Въ картинѣ, хранящейся въ галлереѣ Барберини, его привлекаетъ, напротивъ, проблема жестикулирующихъ рукъ. Вмѣстѣ съ оброчной монетой Тиціана она принадлежитъ къ числу произведеній, возникшихъ какъ отвѣтъ на задачу, предложенную Леонардо своимъ ученикамъ. Дюреръ перенялъ этотъ мотивъ, подчеркивая его почти манернымъ образомъ. Христосъ перечисляетъ свои аргументы. Двое фарисеевъ хватаютъ его за руку, опровергая его такимъ насильственнымъ путемъ. Въ томъ способѣ, какимъ подчеркнута идилличность обстановки, мотивъ Stilleben, чувствуется художникъ мелочей жизни. Передъ каждымъ лежитъ открытая библія, ссылками на которую они пытаются довести маленькаго еретика ad absurdum.

Подобно тому, какъ самый мотивъ данъ былъ Леонардо, такъ не было бы, вѣроятно, и нѣсколькихъ головъ, въ особенности гладковыбритаго молодца съ лицомъ, усѣяннымъ прыщами, съ ястребинымъ носомъ и беззубой верхней губой, если бы не него на повліяли карикатуры Леонардо.

Не менѣе плѣнилъ Дюрера и идеалъ леонардовой красоты. Если отвлечься отъ Мадонны въ Аугсбургской галлереѣ (1497), гдѣ взоръ Богоматери отличается такой меланхолической изысканностью, Дюреръ до своего итальянскаго путешествія почти не интересовался передачей женской красоты. Теперь создаетъ онъ упомянутые портреты дѣвушки и дамы, находящіеся въ Берлинскомъ музеѣ, рисуетъ углемъ хранящуюся въ Луврѣ голову черноволосой женщины съ темными кругами подъ глазами, своими крупными формами столь странно напоминающей кисть Бельтраффіо. И не только чувственная прелесть леонардовыхъ головокъ очаровала его, а также его техника, которой и онъ теперь подражаетъ, уже не рисуя болѣе линій, а мягко моделируя формы.

Дальнѣйшее развитіе Дюрера послѣ его возвращенія домой въ 1507 году отличается невыдержанностью.

Иногда вновь сказывается угловатый поздно-готическій вкусъ. И однако тамъ, гдѣ этого допускала тема, онъ стремится къ эффектнымъ движеніямъ, къ единству и цѣльности картины, не жертвуетъ своимъ чувствомъ въ угоду чужому, но и не забываетъ, что реализмъ вовсе не непремѣнно синонимъ чудовищности и анормальнаго безобразія.

Въ центрѣ его устремленій стоитъ теперь нагота. Нѣмецкое искусство до него почти не вступало въ эту область: отчасти это объясняется тѣмъ, что не было для этого поводовъ, ибо наготу изображали только въ темахъ о мученичествахъ, напр. въ мученичествѣ св. Лаврентія или св. Себастіана, отчасти тѣмъ, что трудно было найти модели. Лицемѣрныя моральныя воззрѣнія сѣверянъ затрудняли художникамъ изученіе нагого тѣла. Дюреръ и въ этомъ отношеніи былъ ближе къ романскому типу. Нагое человѣческое тѣло — такова греза всей его жизни. Свои наблюденія надъ нимъ онъ дѣлалъ преимущественно въ баняхъ. Вспоминается Гансъ фонъ-Марэ, когда смотришь на гравюру, изображающую мужскую баню съ этими нервными мужчинами, такъ спокойно стоящими въ своей наготѣ. Вспоминается Дегазъ при видѣ его женской бани, гдѣ такъ остро схвачены движенія женщинъ, выходящихъ изъ воды, вытирающихся и причесывающихся.

Рано обнаружилась также его склонность быть и по отношенію къ нагому тѣлу теоретикомъ. Гравюра, изображающая Адама и Еву (1504 г.), производитъ такое впечатлѣніе, какъ будто здѣсь красивыя нагія тѣла скорѣе теоретически сконструированы, чѣмъ возсозданы на основаніи зрительныхъ впечатлѣній. Итальянское путешествіе сблизило его снова съ жизнью. Оно дало ему возможность воспринять въ себя красоту южанина. Въ высшей степени характерно поэтому, что вскорѣ послѣ своего возращенія изъ Италіи онъ создаетъ нынѣ находящіяся въ музеѣ Прадо фигуры Адама и Евы во весь ростъ. Обѣ эти чисто нѣмецкія фигуры онъ не написалъ бы, если бы не побывалъ предварительно въ Италіи. Итальянскихъ художниковъ напоминаетъ упоеніе наготой, равно какъ и ритмичность линій.

Какое значеніе это имѣло для искусства сѣвера, мы поймемъ только, если вспомнимъ образъ гентской алтарной картины. Нѣтъ спора: эти фигуры удивительно точно воспроизводятъ природу и однако онѣ неу-

клюжи и угловаты, точно раздѣтыя модели. Фигуры Ганса Мемлинга, правда, изящнѣе, зато движенія остаются готическими. Руки прижаты къ тѣлу. Ноги равномѣрно тяжело покоятся на землѣ. Чувствуется, что Янъ ванъ Эйкъ и Мемлингъ видѣли на своемъ вѣку только сѣверянъ, людей, лишенныхъ гимнастической прелести. Въ противоположность этой связанности формъ у Дюрера царятъ свобода и размахъ линій. Стремясь въ духѣ Вероккіо придавать фигурамъ тѣлесную округлость,—тогда какъ раньше нѣмецкіе художники рисовали лишь планиметрическіе контуры, наполняя ихъ красками,—Дюреръ съ другой стороны пытается создавать эффектные контрасты въ движеніяхъ, гармоническую игру прекрасныхъ линій. И какъ ему удалось рѣшить эту задачу! Какія своеобразныя сумѣлъ онъ найти позы! Отправной точкой послужилъ мотивъ поставленной на землю ноги и ноги приподнятой. Лѣвая нога Адама почти слегка повернута въ сторону, а лѣвая нога Евы отодвинута назадъ, такъ что у широкоплечаго Адама ясно обрисовывается вогнутая, а у широкобедрой Евы напротивъ—выпуклая линія. Руки, у ванъ Эйка безпомощныя, двигаются въ эстетичномъ ритмѣ.

Вмѣстѣ съ тѣмъ — и здѣсь снова сказывается вліяніе Леонардо — онъ вноситъ нѣчто новое и въ психику изображаемыхъ лицъ. У ванъ Эйка Ева держитъ безсмысленно, какъ натурщица, въ рукѣ яблоко. У Дюрера она съ бьющимся сердцемъ прислушивается къ словамъ змія. У нея рыжіе волосы. Легкая улыбка играетъ на ея устахъ. Такъ смотритъ она прекрасной соблазнительницей, не то Лорелея, не то демонъ грѣха съ выжидающе-льстивымъ, способнымъ довести до безумія взглядомъ на Адама, который еще колеблется и все же проникнутъ уже желаніемъ. Жадно полураскрываются его уста. Вы чувствуете: по этимъ тѣламъ пробѣгаетъ трепетъ и въ слѣдующій моментъ они, содрагаясь отъ счастья, упадутъ другъ-другу въ объятія.

Въ 1510 г. Дюреръ еще разъ вернулся къ этой темѣ. Онъ набросалъ рисунокъ, изображающій Адама и Еву, гдѣ, какъ на одновременно съ нимъ возникшемъ серебряномъ рельефѣ, центръ тяжести перенесенъ на волнистую спину Евы. Среди этихъ изображеній нагого тѣла не лишена значенія и Лукреція. Пусть вся композиція цѣликомъ вымучена, пусть напоминающій образы барокко взоръ полный тоски производитъ непріятное впечатлѣніе,—пластическая обработка тѣла обнаруживаетъ все же удивительную силу. Мотивъ contraposto позволяетъ думать, что прообразомъ для Лукреціи послужило изображеніе Леды школы Леонардо. Въ слѣдующей своей церковной картинѣ, возникшей послѣ Адама и Евы, въ «Избіеніи десяти тысячъ», написанной для Фридриха Мудраго, Дюреръ поневолѣ долженъ былъ впасть въ реализмъ, господствовавшій до него въ нѣмецкомъ искусствѣ. Изъ такой многофигурной группы можно было сдѣлать только комокъ маленькихъ эпизодовъ. Зато въ хеллерской алтарной картинѣ, изображающей вознесеніе и вѣнчаніе Богородицы, Дюреръ снова могъ приблизиться къ той цѣли, которая носилась передъ нимъ со времени возвращенія изъ Италіи. Просто и тонко обдуманно выстраиваются группы апостоловъ. Современный костюмъ уступилъ мѣсто простому идеальному облаченію. Сдѣланные имъ для этой картины этюды драпировки можно легко

смѣшать съ аналогичными эскизами Леонардо да-Винчи, хотя, разумѣется, онъ и не вполнѣ достигаетъ совершенства волнистыхъ линій великаго художника, такъ какъ не можетъ отказаться отъ примитивнаго упоенія передачей деталей.

Находящаяся въ Вѣнѣ картина, изображающая св. Троицу (1511), представляетъ затѣмъ прямую противоположность стилю Вольгельмута. Тамъ, гдѣ у послѣдняго мы видимъ неуклюжія складки готической деревянной пластики, Дюреръ даетъ крупныя линіи эффектно ложащихся одѣяній. Даже онъ самъ—на портретѣ на заднемъ фонѣ—одѣтъ не въ современный костюмъ, а въ длинный простой плащъ. Тамъ, гдѣ у Вольгельмута царитъ дикая суматоха, у Дюрера господствуетъ торжественная эвритмія линій. Между тѣмъ, какъ болѣе ранніе нѣмецкіе художники придавали подобнымъ картинамъ форму створчатаго алтаря, Дюреръ вмѣстилъ все въ духѣ чинквеченто въ единой, наверху завершающейся округлостью, рамѣ. Арка вытѣснила, какъ факторъ композиціи, прямую линію. Въ параллель можно привести возникшую въ томъ же году Disputa Рафаэля. На склонѣ жизни Дюреръ подвелъ итогъ всѣмъ этимъ своимъ устремленіямъ въ одномъ изъ наиболѣе возвышенныхъ произведеній, какія только существуютъ на землѣ. Предпринятое имъ въ 1520 — 21 гг. путешествіе въ Нидерланды дало ему толчокъ къ величественному упрощенію своего творчества. Дюреръ познакомился съ картинами Квентина Матсейса, съ ихъ мощными во весь ростъ фигурами, видѣлъ гентскую алтарную картину. «Что за драгоцѣнная умная живопись, въ особенности хороши Марія и Богъ-Отецъ».

Это мѣсто изъ его дневника показываетъ, какой онъ шелъ дорогой. Подобно тому, какъ тогда молодые итальянскіе художники изучали уже не Гоццоли и Пизанелло, а стекались въ капеллу Бранкаччи, такъ Дюреръ восхищается уже не живописью мелочей въ духѣ Яна, а мощными фигурами Губерта ванъ Эйка, одѣтыми въ торжественно-величественныя облаченія. Онъ приближался такимъ образомъ къ той же цѣли, которую итальянскіе чинквечентисты достигли, руководствуясь Мазаччьо, параллельно которому и развивалось творчество Губерта ванъ Эйка, одного изъ послѣднихъ представителей средневѣковаго монументальнаго стиля.

По нѣкоторымъ графическимъ работамъ Дюрера можно прослѣдить, какъ созрѣвала въ его умѣ эта проблема. Уже въ 1523 г. онъ создаетъ въ видѣ гравюры мощныя, одѣтыя въ величественныя тоги, фигуры апостоловъ на пустомъ фонѣ. Онъ, недавно еще съ упоеніемъ рисовавшій детальные пейзажные фоны, теперь принципіально обходитъ, въ угоду монументальности, всякіе интимные предметы. Мѣсто милыхъ существъ, раньше жившихъ такъ скромно среди уютнаго ландшафта, занимаютъ теперь простыя одинокія фигуры, мощно задуманныя и мощно исполненныя.

Величайшимъ откровеніемъ этого героическаго стиля является большая картина, изображающая евангелистовъ (1526).

Старое преданіе гласитъ, что здѣсь изображены «четыре темперамента». Подобное толкованіе доказываетъ, сколько темперамента, сколько психологіи воплощено въ самомъ дѣлѣ въ каждомъ изъ этихъ ги-

гантовъ. Только Дюреръ умѣлъ рисовать такія фаустовскія натуры такія лица, одухотворенныя пытливой мыслью. Несокрушимо стоятъ эти великаны, подобно скаламъ, которыхъ не смететъ никакая сила, символы здороваго и крѣпкаго нѣмецкаго народа. Если духовная мощь этого творенія и твердая характеристика лицъ являются личнымъ дѣломъ Дюрера, то, съ другой стороны, не слѣдуетъ забывать, что безъ вліянія Италіи былъ бы немыслимъ и этотъ лапидарный стиль, и эта простота формы, и это статуарное величіе.

Картины были задуманы, какъ части триптиха, въ центрѣ котораго должно было стоять распятіе. Уже одно это приводитъ на память сѣвероитальянскія картины, гдѣ по бокамъ рядомъ съ Христомъ и Богоматерью изображались обычно двое святыхъ. Вспоминается на большой, изображающей Мадонну картинѣ Мантеньи въ Санъ-Дзено Св. Маркъ съ подобнымъ же нервно-настороженнымъ взоромъ. Вспоминается, какъ на алтарной картинѣ Беллини въ церкви Фрари по бокамъ двѣ фигуры поставлены такъ, что голова задней показывается изъ-за передней. Не будемъ замалчивать этихъ исторически установленныхъ фактовъ, указывающихъ на почерпнутые Дюреромъ у итальянцевъ мотивы, — будемъ радоваться, что нѣмецкому художнику удалось такъ одуховторить навѣянныя Италіей формы. Стоитъ только вспомнить готическую неуклюжесть и вычурность ранняго нѣмецкаго искусства, и станетъ яснымъ, какой подвигъ здѣсь совершилъ художникъ, прошедшій итальянскую школу.

Не вина Дюрера, если эти формальныя устремленія потомъ выродились. Не по академическимъ рецептамъ создавалъ онъ свои плащи и не на безжизненные манекены накидывалъ онъ ихъ. На его великанахъ одежды сидятъ, какъ вылитыя.

Величественная форма юга сочеталась у Дюрера съ одухотворенностью сѣвера въ единственный въ своемъ родѣ аккордъ.

Вопросъ о національномъ элементѣ въ нѣмецкомъ искусствѣ.

КРАНАХЪ: Св. Георгій.

Той же дорогой, которой шелъ Дюреръ, шли и другіе нѣмецкіе художники.

Неправильно прославлять, какъ это иногда дѣлается, вѣкъ Альбрехта Дюрера, какъ эпоху національно-нѣмецкаго творчества. Ибо мечтой и цѣлью всѣхъ этихъ художниковъ была Италія. «Какъ рыба не можетъ жить безъ воды, такъ художникъ безъ Рима,»—писалъ Генелли. Таково было и убѣжденіе художниковъ эпохи Дюрера. Нетрудно, конечно, понять эту тоску по югу. Любовь къ солнцу, пониженныя настроенія, свойственныя сѣверу, гнали нѣмецкихъ художниковъ въ Италію, какъ нѣкогда средневѣковыхъ императоровъ. Говорило также убѣжденіе, что только въ Италіи можетъ творить художникъ, что только на классической почвѣ можетъ онъ подняться до стильной красоты.

Не слѣдуетъ упускать изъ вида огромныя преимущества Италіи передъ сѣверомъ.

Здѣсь, въ Италіи, художникъ впитывалъ въ себя красоту. Со всѣхъ сторонъ его окружала красота. Кругомъ онъ видѣлъ людей съ гимнастически-подвижными, «одухотворенными» тѣлами. Онъ обращался къ народу, прошедшему эстетическую школу, умѣвшему цѣнить искусство, какъ искусство. А нѣмецкій художникъ этой эпохи былъ еще помощникомъ преподавателя закона Божьяго. Разъ онъ велъ свои уроки хорошо и удобопонятно, онъ тѣмъ самымъ удовлетворялъ всѣ предъ-

являемыя къ нему обывателями-мѣщанами требованія. А кругомъ что за нелѣпо-странныя фигуры—эти мужчины въ костюмахъ арлекина и съ неуклюжими какъ бы застывшими членами, эти женщины въ брыжахъ, съ жалкимъ станомъ, сдавленнымъ тяжелымъ панцыремъ корсета.

При такихъ условіяхъ такъ понятна эта тоска по Италіи, охватившая въ началѣ XVI в. лучшихъ людей. Они жаждали красоты, хотѣли забыть кастовый и филистерскій духъ сѣвера, хотѣли хотя бы въ продолженіи нѣсколькихъ лѣтъ чувствовать себя художниками. «О, какъ буду я тосковать на холодномъ сѣверѣ о солнцѣ, здѣсь я господинъ, у себя на родинѣ только тунеядецъ—паразитъ». Эти слова изъ письма Дюрера изъ Венеціи прекрасно передаютъ настроеніе художника, обреченнаго жить въ мірѣ, лишенномъ красоты.

Никто не будетъ оспаривать, что въ формальномъ отношеніи соприкосновеніе нѣмецкихъ художниковъ съ Италіей было для нихъ чревато многими важными послѣдствіями. На югѣ они пріобрѣтали болѣе чистый вкусъ. Здѣсь они учились компановать картины, овладѣвать красками, здѣсь они получали толчокъ къ изученію законовъ движенія нагого тѣла, къ тому, чтобы воздвигнуть свое искусство на болѣе твердомъ научно отстроенномъ фундаментѣ. Отъ готической вычурности къ стильной красотѣ—таковъ былъ пройденный А. Дюреромъ путь развитія, и его «Четыре апостола» доказываютъ, что монументальное величіе не исключало вовсе нѣмецкаго своеобразія.

Съ другой стороны едва ли можно отрицать и то, что благодаря все усиливавшемуся, начиная съ первыхъ лѣтъ чинквеченто, итальянскому вліянію были заглушены нѣкоторые способные къ дальнѣйшему развитію зародыши, заложенные въ нѣмецкомъ искусствѣ, такъ какъ стремленіе сравняться съ итальянцами нивелировало характеръ нѣмецкихъ художниковъ, превращало ихъ изъ грубо-самобытныхъ оригиналовъ, въ лишенныхъ индивидуальной нотки космополитовъ. Уже старшій Гольбейнъ служитъ тому доказательствомъ. Нѣтъ сомнѣнія, созданныя имъ въ молодости изображенія крестныхъ страданій Спасителя были грубыми и варварскими картинами. Напротивъ, алтарь Св. Себастіана, которымъ онъ закончилъ свою дѣятельность, полонъ спокойной стильной красоты. Но именно это стремленіе къ красотѣ заставило его отказаться отъ той грубоватой силы, отъ той необузданной смѣлости, которыя при всей своей первобытности такъ привлекаютъ въ его раннихъ твореніяхъ. Получается такое впечатлѣніе, точно какой-нибудь здоровый дѣтина одѣлъ праздничное платье, принуждающее его дѣлать только соразмѣренныя, благообразныя и осторожныя движенія.

Все это приложимо не только къ старшему Гольбейну, но и къ большинству послѣдующихъ художниковъ. Свою жизненную задачу они усматривали въ томъ, чтобы научиться чисто говорить по-итальянски, а ихъ своеобразіе обычно заключается лишь въ томъ, что при всей бѣглости ихъ рѣчи родной языкъ заставляетъ ихъ иногда употреблять невѣрное слово, не-романскій оборотъ. Та чистота стиля, до которой они поднялись въ Италіи, заслуживаетъ, конечно, удивленія.

Нѣмецкимъ медвѣдямъ было, навѣрно, нелегко усвоить себѣ искусственнымъ образомъ аристократичность націи съ старинной исторической культурой. Стремясь къ формальной красотѣ романскихъ художниковъ, они однако слишкомъ часто отрекались отъ своей личности, становились планетами, которыя сами уже не свѣтили, а лишь вращались вокругъ солнца чужестранныхъ мастеровъ. Къ этимъ художникамъ вполнѣ примѣнимы слова, сказанныя потомъ Швиндомъ о Корнеліусѣ и Каульбахѣ: «Писать картины надо такъ, какъ подсказываетъ темпераментъ (wie der Schnabel gewachsen ist). Въ особенности же подражаніе итальянцамъ можетъ только привести къ отреченію отъ собственной личности. Кто разучился говорить на родномъ языкѣ, тотъ уже не стоитъ твердо на ногахъ».

Бросимъ же взглядъ на творенія, возникшія въ вѣкъ Дюрера. Попытаемся установить, чему научились нѣмецкіе художники и чѣмъ они пожертвовали, что было въ нихъ романскаго и что въ нихъ было германскаго.

«Славный вѣкъ! Пробуждаются умы, расцвѣтаетъ наука. Что за счастье жить!»

Такими словами привѣтствовалъ, какъ извѣстно, Гуттенъ зарю XVI вѣка. Что XVI столѣтіе для Германіи было въ самомъ дѣлѣ только концомъ среднихъ вѣковъ, доказываетъ въ особенности портретная живопись. Въ XVI вѣкѣ эта отрасль живописи не процвѣтала. Портреты, созданные Плейденвурфомъ, Вольгемутомъ и творцомъ амстердамскаго кабинета,—рѣдкія исключенія. Теперь жажда славы пробуждается и на сѣверѣ. Князья, знаменитые люди заказываютъ свои портреты, если не въ видѣ картинъ, то въ видѣ гравюръ. Въ особенности гравюра увѣковѣчила всѣхъ выдающихся дѣятелей реформаціоннаго періода. Похожи они скорѣе на своихъ итальянскихъ современниковъ, чѣмъ на своихъ сѣверныхъ предковъ. Какъ въ Италіи, костюмъ выдержанъ уже не въ стройномъ стилѣ готики, а въ величественномъ духѣ Ренессанса. Мужчины носятъ уже не плотно облегающее тѣло трико, остроконечныя шляпы и башмаки съ длинными носками, а мощныя сандаліи, круглыя бареты и пышно ложащіеся плащи. Этотъ костюмъ придаетъ фигурамъ когда-то тощимъ и худымъ видъ болѣе серьезный, почтенный и самоувѣренный.

Стараются и дамы подражать аллюрамъ чинквеченто. Онѣ носятъ круглые чепцы и пышные рукава. Руки, недавно еще такія жеманныя, покоятся теперь широкимъ жестомъ на животѣ. Исчезаетъ, естественно, и свойственная еще недавно портретамъ черта благочестія. Въ XV вѣкѣ Фридрихъ Герлинъ изъ Нердлингенъ изображалъ мужчинъ и дамъ молящимися въ церкви на колѣняхъ. И теперь, правда, еще иногда возникаютъ подобныя религіозныя картины, гдѣ отецъ, мать и дѣти стоятъ на колѣняхъ передъ Маріей, распростершей надъ ними свой плащъ, какъ для защиты. Обычно же, какъ на итальянскихъ портретахъ, передъ нами не благочестивые люди, а исполненные самосознанія міряне—вмѣсто молитвенника и четокъ у нихъ въ рукѣ перчатка, мечъ или вѣеръ.

Только развѣ въ мелочахъ обнаруживается, что эта представи-

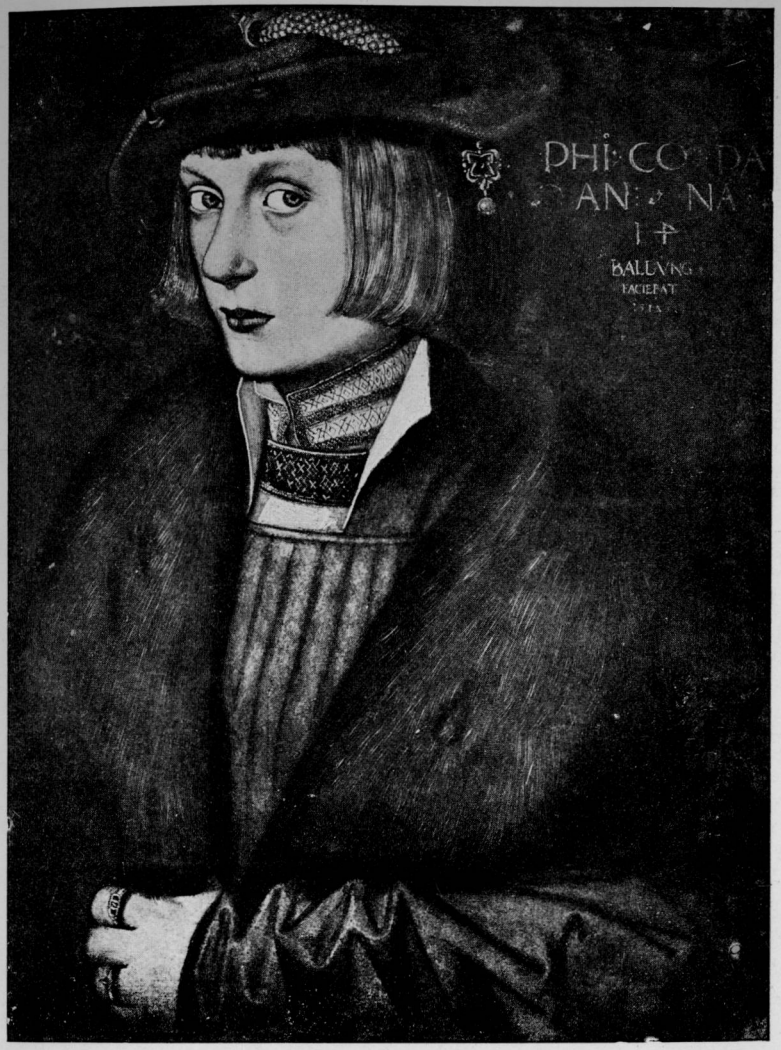
тельность и это величіе, возсоздать которыя теперь стремятся художники, еще не проникли въ кровь нѣмцевъ. Чувствуется что-то связанное, точно люди при всей своей свободной позѣ все еще скованы тѣсными и узкими условіями жизни. Такъ, напр., на находящейся въ Вѣнѣ картинѣ Ганса Милихса герцогинѣ Аннѣ Баварской точно трудно дышать, точно праздничный костюмъ сдавилъ ее и мѣшаетъ ей двигаться. При всемъ стремленіи къ пышнымъ и величественнымъ аллюрамъ эти дамы остались почтенными мѣщанками. Порою блескъ костюма плохо гармонируетъ съ обывательскими лицами.

Да и сами художники только съ трудомъ усваивали себѣ этотъ величественный стиль. Какъ ни стараются они придать складкамъ одѣяній величественныя линіи, рѣдко удается имъ пойти дальше тяжеловатой напыщенности или обилія мелочей. Благородная простота итальянскихъ портретовъ превращается у нѣмцевъ обычно въ провинціальную перегруженность. Специфически нѣмецкую черту можно, если угодно, усмотрѣть далѣе въ томъ, что въ Германіи существовалъ большій, чѣмъ въ Италіи, спросъ на семейные портреты. Какъ на примѣры, можно указать на семью Куспиніана (въ Берлинѣ) и на патриція Конрада Релингена, окруженнаго многочисленнымъ потомствомъ (въ Мюнхенѣ). Семейное чувство развито все еще сильнѣе стремленія представительствовать, которому обязано своимъ происхожденіемъ большинство итальянскихъ портретовъ.

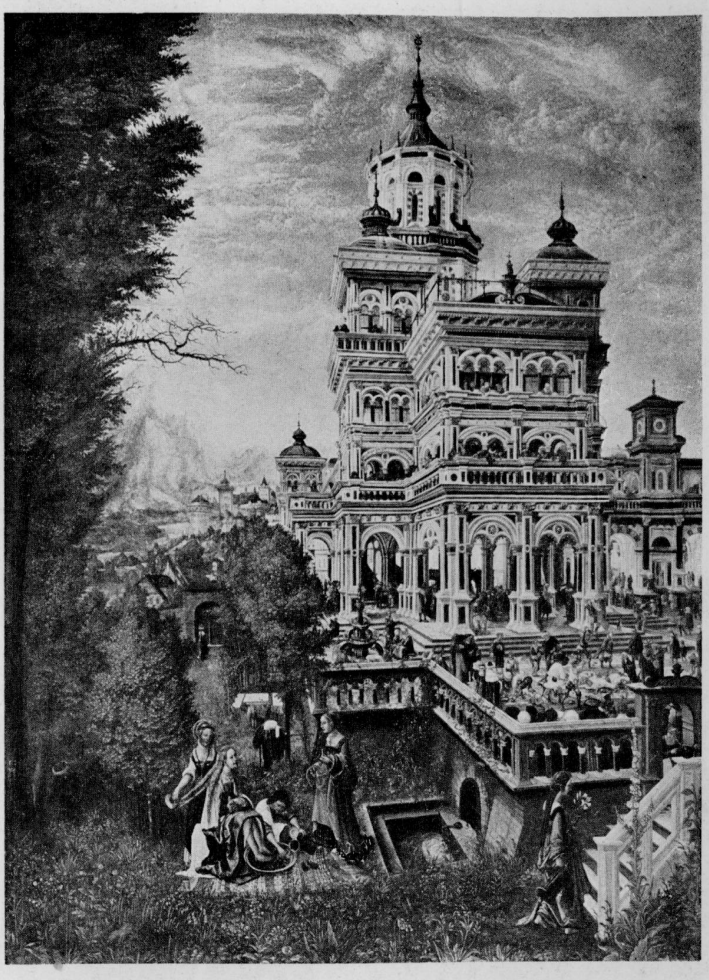
Человѣкъ творитъ своихъ боговъ по собственному образу и подобію. И вотъ на алтарныхъ картинахъ святые превращаются изъ людей эпохи готики въ людей эпохи Возрожденія. Фигуры отличаются теперь большимъ благородствомъ, большей округлостью. Даже святые носятъ уже не плотно облегающее тѣло трико, остроконечныя шляпы и съ длинными острыми носками башмаки, а широкія сандаліи, широкіе бареты и пышные плащи. Поза становится тверже, движенія величественнѣе. Въ воздухѣ порхаютъ нагіе геніи итальянскихъ художниковъ. Композиція, ранѣе лишенная общаго плана, отличавшаяся изобиліемъ мелочей, получаетъ теперь больше единства, больше цѣльности. Архитектоническія формы, недавно еще готическія, преобразовываются въ духѣ Ренессанса.

Даже выборъ сюжетовъ показываетъ, что теперь стремятся прежде всего къ благородству, къ величію, къ представительности. Комичны были и легенда о Св. Ульрихѣ, въ рукахъ котораго гусиное крыло превращается въ рыбу, когда въ постный день его навѣщаетъ епископъ, и легенда о Св. Амвросіи, въ ротъ котораго, когда онъ ребенкомъ лежалъ въ колыбели, пчелы клали медъ, символъ краснорѣчія, и котораго потомъ на картинахъ изображали въ видѣ стараго близорукаго священника, стоящаго передъ колыбелью съ младенцемъ, такъ что получалась сомнительнаго характера двусмысленность. Теперь стараются избѣгать всякихъ такихъ тривіально-комическихъ подробностей. Мѣсто повѣствованія занимаютъ теперь въ духѣ итальянцевъ могучія отдѣльныя фигуры. Въ особенности въ области изображенія нагого тѣла художники стремятся перейти отъ рѣзкой угловатости формъ къ мягкой гармоніи.

Кранахъ: *Епископъ Альбрехтъ Бранденбургскій.*



Бальдунгъ: *Пфальцграфъ Филиппъ.*



Альтдорферъ: *Купающаяся Сусанна.*

Грюневальдъ: *Св. Маврикій и св. Эразмъ.*

Не слѣдуетъ забывать, что въ подобныхъ устремленіяхъ была логика. Германія пережила уже чувства и формы эпохи готики. Даже если бы художники продолжали держаться готическаго стиля, едва ли возникли бы истинно-жизненныя творенія. И если бы нѣмецкому искусству Ренессанса было суждено спокойное развитіе, то явился бы и завершающій конецъ. Тогда было бы ясно, что жизненный трудъ Бургкмайра и Балдунга былъ такъ же полезенъ, какъ и работа нидерландцевъ Баренда ванъ Орлей и Госсарта, предшественниковъ Рубенса.

Но въ томъ и заключался трагизмъ нѣмецкаго искусства, что не успѣли художники освоиться со стилемъ Ренессанса, какъ началась реформаціонная смута и изсякло плодородіе съ такимъ трудомъ вспаханной нивы. Безцвѣтные богословскіе споры увлекли умы. Вслѣдъ за церковными преніями началась борьба политическая. И искусству наступилъ конецъ. Оно должно было заглохнуть. Es fiel ein Reif in der Frühlingsnacht. «Палъ иней на землю въ весеннюю ночь». Жатва погибла. Погибъ конечный результатъ. Такъ и случилось, что нѣмцы эпохи Дюрера были похожи на путниковъ, лишь высматривавшихъ новую цѣль. А такъ какъ этой цѣли не достигли и послѣдующія поколѣнія, то легко напасть на мысль, что эти художники вообще шли ложной дорогой. Мы обращаемъ вниманіе только на то, чего они не достигли. На одномъ концѣ—итальянское искусство въ его спокойной побѣдной красотѣ, на другомъ—нѣмецкое искусство переходной эпохи съ его безпомощными исканіями, его безплодными попытками Тантала присвоить себѣ то, что итальянцы получили свыше, какъ даръ боговъ.

Отличаются нѣмецкія алтарныя картины отъ итальянскихъ прежде всего тѣмъ, что онѣ придаютъ чрезмѣрное значеніе архитектоническимъ и орнаментальнымъ подробностямъ. Итальянцы примѣняли архитектурныя формы, лишенныя въ ихъ глазахъ всего сверхобычнаго, только постольку, поскольку этого требовала гармонія картины. Нѣмецкіе художники, побывавшіе на югѣ, напротивъ, хотѣли блеснуть своими знаніями. Вотъ почему они нагромождаютъ на своихъ картинахъ самые невозможные предметы, достигая этимъ нагроможденіемъ эффекта, противоположнаго тому, который въ итальянскихъ картинахъ производятъ архитектурныя формы. Подобно тому, какъ сама архитектура нѣмецкаго Ренессанса отличалась въ сравненіи съ итальянской перегруженностью и мелочностью, такъ отличаются и нѣмецкія картины отъ итальянскихъ тѣмъ, что не только съ элементами Возрожденія все еще перемѣшаны элементы выродившейся въ барокко готики, но и самые эти элементы Возрожденія выступаютъ не въ ихъ чистотѣ, а въ вычурномъ, клоунскомъ нарядѣ.

Другое отличіе— благородство самихъ фигуръ.

Нельзя, конечно, отрицать, что въ физіономіи Германіи XV вѣка есть что-то гротескное. Во всемъ, даже въ одеждѣ, преобладаетъ склонность ко всему обезьяньему, сверхъ-обычному, грубому и неотесанному. Неуклюжи или внезапны движенія, рѣзки, идіотичны черты лица. Обывательщина мѣшается съ грубостью, съ нелѣпымъ тупымъ упрямствомъ. Проходятъ молодцы съ подгибающимися колѣнями, толстыми вздувшимися жилами и мозолистыми руками, точно застывшіе отъ

мороза арлекины—цѣлая армія безумцевъ, выплюнутыхъ землей. Въ грубомъ изображеніи такихъ жуликоватыхъ чудаковъ, толстыхъ парней съ брюшкомъ и изголодавшихся скупцовъ нѣмецкіе художники все же создали не мало выдающагося. Черезчуръ граціозны были и эти готическія Маріи, выставлявшія свою маленькую грудь, какъ шаръ земной.

Теперь нѣтъ больше мѣста всѣмъ этимъ гротескнымъ наивностямъ. Подобно тому, какъ Дюреръ жалѣлъ, что въ молодости слишкомъ любилъ эти неуклюжія фигуры, такъ теперь молодежь мучительно стремилась къ воспроизведенію привлекательной и гибкой элегантности. А чего они достигли? Уже при взглядѣ на творенія Дюрера порою жалѣешь, что онъ мучился быть другимъ, чѣмъ позволяла ему родина. Еще глубже становится это сожалѣніе при видѣ картинъ остальныхъ художниковъ, которые не могли противопоставить чужому такую мощную индивидуальность, какъ Дюреръ. Ибо всякое искусство вырастаетъ изъ почвы опредѣленной страны.

Характеръ итальянской живописи опредѣлялся любовью къ пластической красотѣ, которая обнаруживалась во всѣхъ даже будничныхъ явленіяхъ. Сравните, какъ носятъ свой плащъ итальянскій и нѣмецкій крестьянинъ. Сравните нѣмецкаго уличнаго мальчика съ пастушкомъ изъ Кампаньи. Уже одно такое сравненіе покажетъ всю сомнительность того стремленія къ ритму и гармоніи, которое вторглось теперь въ нѣмецкую живопись. Нѣмецкіе художники хотѣли дать нѣчто такое, чего не было въ характерѣ родного народа. Теоретическимъ путемъ старались они пріобрѣсти то, что природа дала итальянцамъ, какъ подарокъ. Прекрасныя тѣла, которыя итальянскіе художники видѣли передъ собой in natura, были для нѣмецкихъ только теоріей и догмой. Они искусственно конструировали и величіе одежды и величіе жестовъ. Вы точно видите, какъ они изо всѣхъ силъ стараются привить нѣмецкимъ моделямъ позы людей на итальянскихъ картинахъ, и вы словно облегченно вздыхаете, когда нѣмецкая неуклюжесть или нѣмецкое упрямство преднамѣренно нарушаютъ заученную позу.

Такъ вѣдь зачалось когда-то нѣмецкое искусство.

Когда въ эпоху каролинговъ молодые нѣмцы, работавшіе сначала въ качествѣ помощниковъ приглашенныхъ въ страну византійскихъ мастеровъ, создали свои первыя самостоятельныя произведенія, они были убѣждены, что создаютъ точныя копіи, и не замѣчали, что часто неуклюжія движенія или непроизвольно-грубое выраженіе чувствъ нарушали благородство взятой у иностранцевъ схемы. Такъ и теперь—противъ воли художниковъ—то и дѣло прорываются національно-нѣмецкія черты, и если вы умѣете читать между строчекъ, вы легко уловите ихъ какъ въ выборѣ сюжета, такъ и въ способѣ его трактовки.

Въ Италіи почти не изображались болѣе сцены мукъ, какъ тема недостаточно благородная. Въ Германіи онѣ сохранились. Въ особенности арестъ Христа и путь къ Голгофѣ охотно воспроизводились въ духѣ большихъ народныхъ сценъ, при чемъ сказывалось также нѣмецкое пристрастіе ко всему, что напоминало ландскнехта-солдата, ко всему бравому и воинственному. По той же причинѣ, какъ символъ

рыцарственности, продолжалъ пользоваться въ Германіи прежней популярностью и св. Георгій, исчезнувшій изъ итальянской живописи чинквеченто. Достаточно вспомнить Зигфрида, убившаго дракона, Максимиліана, послѣдняго рыцаря, и вообще рыцарственный духъ нѣмецкой націи.

Другія картины повѣствуютъ о нѣмецкой любви къ семейственности, къ домовитости. Тема о родильницѣ Маріи была слишкомъ интимна, чтобы искусство чинквеченто могло ей отвести мѣсто въ своей программѣ. Въ Германіи она, напротивъ, трактовалась очень охотно именно потому, что она обвѣяна атмосферой дѣтской...

Всѣ сосѣдки пришли съ визитомъ. Бабушка сняла чулокъ, чтобы ногой попробовать температуру воды, въ которой будутъ купать младенца. Невольно приходитъ на память нѣмецкій мѣщанскій домъ съ его затхлымъ воздухомъ, гдѣ по субботамъ купаютъ маленькихъ дѣтей, гдѣ у печки сушатся грязныя пеленки. По аналогичной причинѣ, въ виду окружающаго ее домашняго уюта, пользуется симпатіей также тема о Св. Семействѣ. Передъ нами комната, гдѣ около людей снуютъ разныя домашнія животныя. Марія читаетъ книгу, Іосифъ, съ связкой ключей на боку, протягиваетъ яблоко младенцу, одѣтому въ хорошенькое платьице, купленное на ярмаркѣ въ Франкфуртѣ. Почти только въ нѣмецкомъ искусствѣ встрѣчается и тема о heilige Sippe. Изображая родню Маріи, художники воспроизводили въ то же время нѣмецкую комнату, гдѣ заняты тканіемъ, гдѣ пьютъ и сплетничаютъ сосѣдки и кумушки, пришедшія съ дѣтьми. Наряду съ этой темой пользовалась популярностью и Св. Анна. Совершенно въ духѣ картинъ Рихтера, изображающихъ бабушекъ, старуха довольно фамильярно, почти неприлично шутитъ съ младенцемъ, покоящимся на колѣняхъ у матери. О плодовитости нѣмецкой семьи живо свидѣтельствуютъ многія картины—дары, гдѣ отецъ и мать, окруженные многочисленнымъ потомствомъ, патріархальнымъ кружкомъ склонились ницъ передъ Маріей.

А затѣмъ идутъ картины, трактующія о выпивкѣ. Der liebste Buhle, den ich han, der liegt beim Wirt im Keller. «Любовникъ, котораго я больше всѣхъ люблю, лежитъ безъ памяти въ погребкѣ трактирщика». Таковъ припѣвъ, звучащій во всѣхъ этихъ картинахъ. Было уже упомянуто, что при рожденіи Маріи сосѣдки передаютъ изъ рукъ въ руки большія кружки пива. Взгляните въ особенности на картины, изображающія Тайную Вечерю. Ихъ никоимъ образомъ нельзя сопоставить съ итальянскими произведеніями чинквеченто, ибо здѣсь все исполнено благородства. За столомъ сидятъ въ пышныхъ мантіяхъ греческіе философы, задумавшіеся надъ словами Спасителя: «одинъ изъ васъ предастъ Меня». Въ параллель можно привести развѣ только картины кватроченто, изображавшія Тайную Вечерю въ смыслѣ простого обѣда. И вотъ оказывается: итальянецъ настоящимъ образомъ обѣдаетъ. Безъ закуски и безъ дессерта, въ особенности безъ фруктовъ, онъ не можетъ представить себѣ colazione. Въ Германіи, наоборотъ, самый обѣдъ болѣе, чѣмъ скроменъ. Подается только мясо и хлѣбъ. Зато тѣмъ болѣе пьютъ. Тайная Вечеря превращается въ вечернюю

попойку. Даже у Дюрера не забыта огромная кружка, обходящая столъ. А произведенія Шеуфелейна и Кранаха почти напоминаютъ студенческіе кутежи. Вы точно слышите, какъ апостолы пьютъ одинъ за здоровье другого. На столѣ стоитъ колоссальная кружка, Humpen. Одинъ подноситъ гигантскую чару къ губамъ, двое другихъ наливаютъ себѣ пива.

И мы должны признаться: чѣмъ богаче картины такими подробностями, тѣмъ, правда, менѣе благородное впечатлѣніе производятъ онѣ, за то тѣмъ болѣе отъ нихъ вѣетъ роднымъ, нѣмецкимъ духомъ. Даже въ своихъ не очень привлекательныхъ проявленіяхъ исконно нѣмецкія черты кажутся все же жизненнѣе благородства, отъ котораго слишкомъ часто вѣетъ дѣланностью и чисто внѣшнимъ подражаніемъ.

Въ эпоху гуманизма рядомъ съ библейскими темами становятся все чаще сюжеты изъ античной легенды. Уже Дюреръ изобразилъ Лукрецію и Геркулеса, разстрѣливающаго стимфалійскихъ птицъ. Молодое поколѣніе пошло по его стопамъ. Не только исторія Геркулеса, задушившаго Антея, шестьдесятъ лѣтъ раньше такъ занимавшая Мантенью и Поллайоло, становится излюбленной темой, но и многочисленныя изображенія Лукреціи (какъ и изображенія Юдиѳи и Иродіады) доказываютъ, что нѣмецкіе художники ставятъ себѣ теперь тѣ же проблемы, какъ и итальянцы, что ихъ увлекаетъ задача слѣдить взоромъ за теченіемъ линій нагихъ или полуодѣтыхъ фигуръ во весь ростъ. И здѣсь особенно наглядно сказалось, какъ трудно было нѣмцамъ соперничать съ итальянцами. Въ сравненіи съ гравюрой Мантеньи Геркулесъ и Антей Бальдунга не болѣе, какъ эскизъ съ модели и притомъ весьма сомнительной цѣнности, подобно тому, какъ трудно представить себѣ контрастъ болѣе разительный того, который существуетъ между Лукреціей Рафаэля и Лукреціей Кранаха. У Рафаэля—ритмическія движенія, благородный жестъ, съ точки зрѣнія нѣмецкаго вкуса близкій къ жестамъ классическаго театра. У Кранаха—угловатая, неуклюжая поза, которую принимаетъ мѣщанка, становясь на первомъ урокѣ танцевъ въ вызывающую позу менуэта и рукой кокетливо поднимая юбочку. А надпись: Lucrezia, hab Dank deiner Ehr, jetzt ersticht sich Keine mehr (Хвала твоему цѣломудрію, Лукреція, нынѣ никто ужъ не убьетъ себя, какъ ты), показываетъ вмѣстѣ съ тѣмъ, при помощи какой дешевой остроты пытались темѣ, которую итальянскіе художники трактовали исключительно изъ формальныхъ соображеній, придать пріятную для обывателя морализующую тенденцію.

Все же въ этихъ чертахъ сказывается характеръ нѣмецкой націи. Если бы эти произведенія были благороднѣе, они имѣли бы только цѣнность копій, тогда какъ отъ нихъ въ томъ видѣ, въ какомъ они есть, вѣетъ ароматомъ непосредственности, привлекательнымъ потому, что онъ чисто нѣмецкій. Въ еще большей степени приложимы эти замѣчанія къ остальнымъ произведеніямъ на античныя темы. Они обвѣяны настроеніемъ нѣмецкой сказки: въ нихъ почти комическимъ и все же весьма привлекательнымъ образомъ благородное мѣшается съ наивнымъ, чистѣйшая романтика съ археологической точностью, къ которой стремились теперь художники.

Интересно прослѣдить, какъ античный міръ вторгается въ умственную жизнь Германіи. Уже около 1300 г. обработалъ Генрихъ фонъ Вельдеке — Энеиду, Конрадъ Вюрцбургскій — легенду о троянской войнѣ, а Альбрехтъ Гальберштатскій — Метаморфозы Овидія. Потомъ появились народныя книги (XV в.), въ которыхъ античный міръ также играетъ своеобразную роль. Въ оправданіе чуда рожденія Христа здѣсь ссылаются на золотой дождь, оплодотворившій Данаю. Въ видѣ Blockbuch'а былъ изданъ и маленькій «бедекеръ» для отправлявшихся въ Римъ паломниковъ, гдѣ повѣствовалось о Ромулѣ и Ремѣ, о Маркѣ Курціи и другихъ древне-римскихъ герояхъ. Затѣмъ послѣ изобрѣтенія книгопечатанія появились нѣмецкія обработки самыхъ разнообразныхъ античныхъ сюжетовъ. Публика зачитывалась «прелюбопытной исторіей о томъ, какъ былъ разрушенъ чудесный градъ Троя», баснями Эзопа, дѣяніями Александра Великаго. Извѣстно, какъ странно и фантастично разукрашенъ во всѣхъ этихъ книгахъ античный бытъ. Міръ классическихъ боговъ превращался для нѣмцевъ въ исчезнувшее волшебное царство, гдѣ царили колдовство и любовь, приключенія и рыцарство. Грифы и дѣвы-лебеди, великаны и карлики, водяные, уроды и кобольды—таковы постоянно повторяющіеся мотивы. Классическая легенда слилась съ нѣмецкой сказкой.

Въ концѣ XV вѣка нѣмцамъ открылся міръ итальянскаго гуманизма. По указаніямъ автора «Корабля шутовъ» Себастіана Бранта были иллюстрированы первыя появившіяся въ Германіи изданія классиковъ. Дюреръ познакомился съ гравюрами Мантеньи. Венеціанецъ Якопо де Барбари прожилъ нѣкоторое время въ Германіи. Ученые, въ родѣ Пиркхеймера, Шеурля и Меланхтона, были также освѣдомлены въ вопросахъ археологіи.

И все-таки уже неоднократно было подчеркнуто, какъ странно сочетается въ гравюрахъ Дюрера о похищеніи Амимоны и Прозерпины ясный духъ эллинизма съ туманными настроеніями сѣвера. Да и произведенія остальныхъ художниковъ еще чрезвычайно далеки отъ археологической точности. Только нѣкоторые художники, побывавшіе въ Римѣ, какъ Бартель Бегамъ, иногда вносятъ въ свои гравюры романскую нотку, производящую обычно впечатлѣніе холоднаго академизма. Остальные или такъ же наивны, какъ полстолѣтіе назадъ въ Италіи Гоццоли и Пьеро ди Козимо, изображавшіе Елену въ видѣ флорентійской модницы, а Персея—въ видѣ скитальца-голландца въ красномъ трико и синемъ мундирѣ, или они остаются нѣмцами, переводящими эллинскіе мотивы и настроенія на сѣверный, на нѣмецкій языкъ. Изображаютъ ли они грацій, судъ Париса, Венеру, Аполлона или Діану—всегда вспоминаются нѣмецкія наяды, расположившіяся на землѣ вдоль журчащихъ ручейковъ, дикіе люди, сражающіеся другъ съ другомъ въ нѣмецкихъ народныхъ преданіяхъ, и шаловливыя лѣсныя феи, ведущія въ нѣмецкихъ легендахъ лань къ водопою. Эллинскій элементъ настолько затушеванъ, картина обвѣяна до такой степени волшебнымъ духомъ нѣмецкой сказки, что созданныя тогда въ Германіи изображенія суда Париса долгое время истолковывались, какъ сцены изъ сказаній о Тангейзерѣ или изъ легенды объ Альфредѣ Великомъ.

Этому романтическому настроенію содѣйствуетъ въ значительной степени пейзажный фонъ. Мы видѣли: въ Италіи пейзажная живопись все болѣе отступала на задній планъ передъ величественной фигурной живописью. Рѣшиться на такую жертву нѣмцы не могли. Пейзажъ не только сохраняетъ въ нѣмецкомъ искусствѣ значеніе кулисы на фонѣ, но часто принижаетъ самыя фигуры до уровня второстепенной подробности. Смотря по преслѣдуемымъ имъ тенденціямъ въ области пейзажа, художники распадаются на двѣ группы. Одни, стремящіеся къ величественности, слѣдуютъ и въ качествѣ пейзажистовъ итальянскимъ мотивамъ. Вѣдь нельзя же отрицать, что итальянская природа величественнѣе нѣмецкой: серьезнѣе и торжественнѣе ея линіи, цѣлостнѣе ея мощные декоративно дѣйствующіе комплексы. Въ нѣмецкой природѣ есть, если можно такъ выразиться, привкусъ готики. Нѣмецкіе лѣса недаромъ неоднократно сравнивали съ готическими соборами. Преобладаетъ въ нихъ неровное и острое, курчавое и зубчатое. Очень трудно свести отдѣльныя подробности къ монументально-спокойнымъ линіямъ, къ большимъ цѣлостнымъ красочнымъ массамъ.

Именно теперь только и былъ уловленъ готическій характеръ нѣмецкой природы. Рядомъ съ художниками, любителями округлаго силуэта лиственныхъ деревьевъ, любителями всего мягкаго, мшистаго, волнистаго, стоятъ художники, которыхъ особенно привлекаютъ острые сучья, захирѣвшій кустарникъ и курчаволистный папоротникъ, все, похожее на элементы готическаго стиля. Какъ разъ эти художники вызываютъ въ душѣ воспоминанія о родной природѣ, подобно тому, какъ лѣсныя картины Швинда производятъ, именно благодаря своему готическому характеру, такое нѣмецкое впечатлѣніе. Если въ подобныхъ картинахъ обнаруживается старое увлеченіе нѣмцевъ рисункомъ, рѣзко подчеркнутыми контурами, то другія создавались скорѣе ради проблемъ живописныхъ и свѣтовыхъ. Свѣтовые эффекты заинтересовали какъ въ Нидерландахъ, такъ и въ Германіи нѣкоторыхъ художниковъ, предшественниковъ въ этомъ отношеніи симпатичнаго поэта свѣта, Адама Эльсгеймера, жившаго столѣтіе спустя

Не зачахла въ Германіи и жанровая живопись, вычеркнутая изъ репертуара итальянскаго искусства. Правда, здѣсь лишь въ рѣдкихъ случаяхъ идетъ рѣчь о картинахъ, такъ какъ картины писались почти исключительно для церквей. Роль дешевыхъ украшеній стѣнъ бюргерскаго дома исполняла гравюра по мѣди и по дереву. На обширномъ полѣ графики художники и проявляли свои силы съ какимъ-то поистинѣ канибальскимъ упоеніемъ. Они вмѣшиваются въ толпу крестьянъ и мѣщанъ, снующую на ярмаркахъ, запечатлѣвая сцены народной жизни во всей ихъ мужицкой грубости. Влюбленныя парочки, костюмы, судоговореніе, праздничныя шествія и увеселенія, живописныя фигуры ландскнехтовъ, маркитанки, проститутки, знатныя дамы, крестьяне, юные франты и старики-аристократы—все это проносится мимо насъ, какъ на лентѣ кинематографа. Подобные рисунки Альдегревера, Зебальда Бегама, Гопфера, Шеуфелейна, Бургкмайра и Урсъ Графа представляютъ собой хронику той эпохи, ея выраженную въ краскахъ культурную исторію. Здѣсь они чувствуютъ себя

свободными. Здѣсь чужіе идеалы не туманятъ ихъ зрѣнія. Яснымъ взоромъ смотрятъ они въ жизнь, воспроизводя видѣнное съ точностью документа.

А такъ какъ исторія искусства есть не только исторія смѣнявшихъ другъ-друга формальныхъ и красочныхъ проблемъ, такъ какъ намъ доставляетъ далѣе удовольствіе уяснять себѣ историческую сущность минувшихъ эпохъ и воспринимать произведенія искусства, какъ иллюстраціи къ культурной исторіи, то взоръ нашъ покоится на этихъ гравюрахъ, быть можетъ, съ большимъ еще наслажденіемъ, чѣмъ на картинахъ. Ибо между тѣмъ, какъ послѣднія, предназначавшіяся преимущественно для церквей, ничего не говорятъ намъ объ эпохѣ, эти гравюры представляютъ собой архивныя данныя, иллюстрирующія «Картины изъ нѣмецкаго прошлаго» Фрейтага. По нимъ мы знакомимся со всѣми сторонами жизни нашихъ предковъ съ ихъ еще на половину варварской грубостью, но и съ ихъ душевной стойкостью, съ ихъ сердечной нѣжностью.

Франконія, Баварія и Саксонія.

КРАНАХЪ: Лютеръ.

Съ самаго начала ясно, что ни одинъ изъ этихъ художниковъ не можетъ сравниться съ Дюреромъ.

Въ центрѣ памятника, посвященнаго нѣмецкому искусству Ренессанса, должна была бы стоять гигантская фигура Дюрера. Фигуры всѣхъ остальныхъ художниковъ должны были бы занять въ видѣ маленькихъ статуй мѣсто на цоколѣ, внизу памятника. Уже одинъ прилагаемый къ нимъ эпитетъ Kleinmeister указываетъ на ихъ роль рядомъ съ Дюреромъ. Послѣ мощнаго генія, охватившаго одинаково жизнь дѣйствительности и жизнь мечты, выступили наслѣдники, діадохи, раздѣлившіе между собой міровое государство, управлявшіе, какъ каждый умѣлъ, своимъ маленькимъ княжествомъ.

Гансъ Зюсъ фонъ Куленбахъ—кроткій симпатичный художникъ, такъ сказать, женская боковая линія мужественно-сураваго искусства Дюрера. Иллюстраторъ Teuerdank'a, *Гансъ Шеуфелейнъ* добросовѣстно исполнялъ въ качествѣ честнаго мастера изъ Нёрдлингена свои многочисленные заказы. Хороши порой у него свѣтовые эффекты. Чувствуется своя нотка и въ его манерѣ рисовать листву деревьевъ. *Бартель Бегамъ* побылъ въ Италіи и любилъ съ тѣхъ поръ заполнять задній фонъ своихъ картинъ богатыми зданіями въ стилѣ Ренессанса. Сцена чудеснаго видѣнія креста, котораго сподобилась Елена, происходитъ у него, напр., на площади, окруженной дворцами въ стилѣ Возрожденія и церквами, увѣнчанными куполами. Въ портретѣ пфальцграфа Оттона Генриха онъ создалъ кромѣ того произведеніе, прекрасно иллюстрирующее тенденціи тогдашней портретной живописи. Привлекаетъ нѣкоторымъ размахомъ въ подобныхъ картинахъ—

чертой, рѣдко встрѣчающейся у нѣмецкихъ художниковъ,—и *Георгій Пенцъ*. Черный костюмъ, манера держать перчатку, трактовка фона въ его портретахъ—все напоминаетъ до извѣстной степени Мороне.

Впрочемъ, указаніе на безупречный, прошедшій итальянскую школу вкусъ является для нѣмецкихъ картинъ лишь условной похвалой. Когда мы говоримъ о нѣмецкомъ искусствѣ, намъ хочется видѣть воплощеніе нѣмецкихъ настроеній. Даже неуклюжесть, если она носитъ родной характеръ, намъ милѣе космополитической элегантности. Хочется слышать шумъ нѣмецкаго лѣса, вдыхать запахъ озона, видѣть, какъ въ чащѣ кустарника мелькаютъ лѣсныя феи и горные духи. Сердечность, интимность, любовь къ таинственной лѣсной тиши кажутся намъ признаками нѣмецкаго искусства. Вспоминаются отшельники, сидящіе передъ своей кельей далеко въ сторонѣ отъ міра, зеленыя поляны, темные, лѣсами увитые склоны и тихія долины, прорѣзанныя блестящими на солнцѣ рѣчками. Намъ хочется, чтобы картины вызывали въ насъ то же настроеніе, которое мы испытываемъ, когда расположились на отдыхъ среди зелени, у прозрачнаго, какъ кристаллъ, ручья, журчащаго по мшистымъ скаламъ, когда слѣдимъ за солнечнымъ лучомъ, падающимъ сквозь верхушки деревьевъ, играющимъ на папоротникѣ, на капляхъ росы, на старыхъ корняхъ. Потому такъ намъ и дороги среди новѣйшихъ художниковъ Швиндъ и Тома, что они говорятъ намъ объ этомъ сказочномъ очарованіи нѣмецкаго лѣса.

По той же причинѣ изъ старыхъ художниковъ такъ близокъ намъ *Альбрехтъ Альтдорферъ* изъ Регенсбурга.

Это былъ очень симпатичный художникъ, картины котораго пахнутъ ельникомъ и сосновымъ боромъ и производятъ въ своихъ филистерскихъ чертахъ чисто нѣмецкое впечатлѣніе. Не удается ему стремленіе къ элегантности, къ красотѣ. Присмотритесь къ его изображеніямъ Св. Семейства (въ Вѣнѣ). Вотъ протянута гирлянда изъ яблокъ, скорѣе похожихъ на картофель, надъ фигурами, у которыхъ также какія-то глупыя картофельныя лица: тяжело дышитъ Марія, а Іосифъ похожъ на благодушнаго провинціала, страдающаго одышкой вслѣдствіе излишняго пристрастія къ пиву. Если, какъ творецъ фигуръ, Альтдорферъ не удовлетворяетъ насъ, когда стремится къ элегантности, то, какъ пейзажистъ, онъ создаетъ картины, полныя настроенія.

Альтдорферъ началъ миніатюристомъ. Уже *Бертольдъ Фуртмейръ*, жившій въ концѣ XV вѣка въ Регенсбургѣ, изображалъ съ нѣжной любовью въ своихъ миніатюрахъ окутанныя дымкой гряды горъ и игру солнечныхъ лучей. Альтдорферъ перенесъ тонкости миніатюрной живописи на живопись станковую. Этимъ объясняется, почему его небольшія картины кажутся такимъ диссонансомъ въ исторіи нѣмецкой живописи XVI вѣка.

Эта послѣдняя все еще усматривала свою главную задачу въ томъ, чтобы пропагандировать въ большихъ алтарныхъ картинахъ религіозныя истины христіанства. Альтдорферъ работалъ не для церкви. Какъ миніатюрная живопись со временъ Гутенберга стала благороднымъ спортомъ, аристократической роскошью, такъ Альтдорферъ сознавалъ себя художникомъ для любителей, создавалъ не алтарныя кар-

тины, а маленькія вещицы для кабинета, для гостиной, и не ради религіознаго назиданія, а во имя эстетическаго наслажденія. Вотъ почему вы въ музеяхъ такъ охотно стоите передъ его произведеніями. Такъ какъ онъ обслуживалъ аристократію вкуса, то онъ и смогъ настолько опередить свое время, что нѣкоторыя изъ его небольшихъ картинъ кажутся, благодаря своей очаровательной свѣжести и красочной пикантности, предчувствіемъ того, что дало потомъ XIX столѣтіе.

Если распредѣлить его произведенія по тѣмъ проблемамъ, которыя онъ себѣ ставилъ, то первую группу образовали бы тѣ, гдѣ увлеченіе архитектоникой сочетается съ увлеченіемъ пейзажемъ. Ибо Альтдорферъ былъ не только художникомъ, но и городскимъ архитекторомъ Регенсбурга. Онъ былъ въ восторгѣ отъ новыхъ архитектурныхъ и орнаментальныхъ формъ, занесенныхъ тогда изъ Италіи въ Германію. Вотъ почему онъ помѣщаетъ, напр., на картинѣ, изображающей бѣгство св. Семейства въ Египетъ, великолѣпный фонтанъ, который могъ бы украсить собою дворъ палаццо Возрожденія. Или онъ заставляетъ Сусанну купаться вблизи роскошнаго дворца, своимъ пестрымъ великолѣпіемъ превосходящаго всѣ фантастическіе проекты, которые могли зародиться въ головѣ нѣмецкаго архитектора той эпохи. Передъ нами пышное зданіе въ духѣ Ренессанса съ аркадами, лоджіями и башенками. Оживленная жизнь кипитъ на террасахъ. Невольно вспоминается казино моднаго курорта, гдѣ ужинаютъ богатые иностранцы, гдѣ-нибудь въ Трувиллѣ или Остендэ. А въ тѣнистомъ лѣсу, примыкающемъ къ казино, разыгрывается очаровательная сцена.

Красавица Сусанна совершаетъ свой туалетъ. Она погрузила голыя ноги въ оловянный сосудъ, въ который служанка вливаетъ горячую воду. Другая подходитъ къ ней съ флакономъ духовъ, третья причесываетъ ее. А изъ темной чащи лѣса, какъ два звѣря, выходятъ оба старика. Надо сознаться,—не совсѣмъ понятно, чего они хотятъ. Можетъ быть и очень пикантно—въ Трувиллѣ такія сцены можно часто видѣть,—если красивая дама совершаетъ свой туалетъ, снимаетъ чулки, поднимаетъ немного шелковыя юбки и погружаетъ голыя ножки въ воду. Сусанна Альтдорфера сидитъ однако такъ, что старики при всемъ желаніи ничего не могутъ видѣть, а такъ какъ сцена происходитъ подъ терассой дворца, то возможность любовнаго сближенія тѣмъ самымъ заранѣе исключена. Тѣмъ не менѣе эта картина съ ея сверкающими пестрыми красками является настоящей жемчужиной искусства Альтдорфера.

Подобно тому, какъ Микель Анджело изобразилъ въ краскахъ на плафонѣ Сикотинской Капеллы всѣ тѣ статуи, которыя ему не было дано высѣчь изъ мрамора, такъ регенсбургскій архитекторъ, создавая дворецъ на картинѣ съ Сусанной, повѣствовалъ о всѣхъ тѣхъ прекрасныхъ виллахъ, которыя онъ выстроилъ бы въ Регенсбургѣ, если бы получилъ соотвѣтствующіе заказы. А на лѣвой сторонѣ картины онъ поднимаетъ свой голосъ, какъ пейзажистъ. Съ изумительной тонкостью переданы зеленыя деревья, цвѣты на переднемъ планѣ и развертывающаяся вдали панорама городка и окутанныхъ

голубой дымкой горъ. Въ наши дни одинъ только Карлъ Гайдеръ (Haider) такими глазами воспринималъ природу.

Вторую группу образуютъ картины, въ которыхъ онъ пытается воспроизвести перспективу уходящихъ вдаль равнинъ. То, къ чему онъ стремится здѣсь, уже выходитъ за предѣлы программы примитивовъ, уже предвѣщаетъ тенденціи живописи XVII вѣка. Или другими словами: пейзажъ выстраивается не ввысь, а уходитъ вглубь. Находящаяся въ Берлинѣ небольшая картина, иллюстрирующая поговорку: «Высокомѣріе и роскошь ведутъ къ нищетѣ» (Der Bettel sitzt der Hoffart auf der Schleppe), является, быть можетъ, наиболѣе яркимъ примѣромъ. Привѣтствуемая церемоніймейстеромъ совершаетъ княжеская чета, волокущая за собой на шлейфѣ длиннаго плаща семью нищихъ, свой въѣздъ во дворецъ, весьма напоминающій, какъ доказалъ Геймюллеръ, одинъ изъ проектовъ храма Св. Петра въ Римѣ. Направо противовѣсомъ дворцу служитъ темная куща деревьевъ, а между ними раскрывается видъ на холмистую мѣстность съ поселеніями, рѣками и замками. Альтдорферъ пользуется тѣмъ же пріемомъ, какъ Пьеро делла Франческа, а потомъ Клодъ Лорренъ. Выдвигая на первый планъ темныя кулисы, онъ получаетъ такимъ образомъ возможность придавать дали больше свѣта и простора.

Къ третьей группѣ относятся такія его небольшія картины, гдѣ, идя по стопамъ Герарда Давида, онъ пытается истолковать опредѣленные свѣтовые феномены. На «Вознесеніи Маріи» все небо окрашено въ огненный пурпуръ. На находящемся въ Берлинѣ «Распятіи» онъ исходитъ изъ евангельскаго текста, что, когда Христосъ умиралъ, то земля покрылась мракомъ. На горѣ, поросшей ельникомъ и лиственными деревьями, поднимаются кресты. Надъ ними раскинулось небо, позолоченное свѣтомъ вечерней зари, мѣстами покрытое густыми тучами. Благодаря такому свѣтовому эффекту удалось ему даже художественно выполнить довольно скучный и сухой заказъ: изобразить битву Александра. Между тѣмъ, какъ остальныя батальныя картины, заказанныя тогда герцогомъ Вильгельмомъ IV баварскимъ художникамъ, нынѣ хранящіяся въ мюнхенской Пинакотекѣ, не возвышаются надъ уровнемъ раскрашенныхъ гравюръ, у Альтдорфера утренняя заря освѣщаетъ море, холмы и поле битвы, играетъ красноватымъ блескомъ на вышкахъ крѣпости, оставляя другія части пейзажа въ сумеречной тѣни. На солнцѣ сверкаютъ парапеты, мундиры и знамена. Такъ тонко рисовалъ игру свѣта лишь въ XVII вѣкѣ другой нѣмецъ—Адамъ Эльсгеймеръ.

И все-таки лучшими его произведеніями являются тѣ, которыя насъ вводятъ въ чащу нѣмецкихъ лѣсовъ. Эта любовь къ нѣмецкому лѣсу придаетъ особую прелесть уже его рисункамъ и гравюрамъ.

Между тѣмъ, какъ Дюреръ блисталъ въ рисункахъ на поляхъ молитвенника Максимиліана остроумными вычурностями, Альтдорферъ соединяетъ сучья деревьевъ и вьющіяся растенія, пытаясь перенести насъ въ тишину лѣсного уединенія. Его гравюры съ плѣнниками изъ серіи «Тріумфальное шествіе Максимиліана» легко можно узнать по тому нѣмецкому ельнику, который служитъ фономъ. Какъ ни

разнообразно содержаніе его рисунковъ—въ нихъ всегда встрѣчаются: великолѣпное высокое дерево, сосна, ель, какъ монограмма художника. Густая листва деревьевъ и тяжело свисающія вѣтви ели, волокнистые корни и полузасохшія вьющіяся растенія, опутавшія старыя стѣны, привлекаютъ его въ большей степени, чѣмъ библейская или легендарная тема.

Когда смотришь на эти небольшія картины, то и въ данномъ случаѣ глазъ останавливается не столько на фигуркахъ, а на лѣсномъ пейзажѣ, составляющемъ такую для нихъ очаровательную раму. Изображали, правда, иногда и итальянскіе художники лѣсъ. Въ особенности не слѣдуетъ забывать чудесной лѣсной идилліи, въ которой происходитъ у фра Филиппо рожденіе Христа. Тѣмъ не менѣе Альтдорферъ, художникъ буковыхъ рощъ, вызываетъ больше настроенія, когда вводитъ насъ въ зеленыя пещеры, гдѣ отдыхаютъ отшельники и фавны, сквозь верхушки деревьевъ струится свѣтъ солнца, и мягкій мохъ, какъ бархатный коверъ, покрываетъ землю. Семейство сатировъ собралось на лѣсной полянкѣ, откуда справа раскрывается видъ на окутанныя голубой дымкой горы. Св. Іеронимъ молится среди весенняго молодого лѣсочка. Св. Франциску является серафимъ. На переднемъ планѣ поднимаются высокія опутанныя мохомъ ели, а мимо нихъ взоръ падаетъ на горы, на покрытые лѣсомъ холмы и скалы, поросшія свѣтлозеленымъ кустарникомъ.

Или находятъ трупъ св. Квирина. Мужицкая телѣга остановилась на лѣсной просѣкѣ недалеко отъ озера, изъ котораго поднимается на крутой скалѣ замокъ съ вышками. Или св. Георгій встрѣчаетъ дракона въ буковой рощѣ. Ничего не видно, кромѣ зелени: ни неба, ни даже верхушекъ деревьевъ. Здѣсь передъ нами впервые одинъ изъ тѣхъ лѣсныхъ уголковъ, которые въ наши дни писалъ Діасъ.

Чтобы увѣнчать достойнымъ образомъ свой жизненный трудъ, Альтдорферъ написалъ картину, являющуюся ничѣмъ инымъ, какъ чистымъ, безъ всякихъ фигуръ, пейзажемъ. Въ этой находящейся въ мюнхенской Пинакотекѣ картинѣ стерты всѣ границы времени. Надъ купой зеленыхъ деревьевъ раскинулось темноголубое небо. Небольшое озеро, узкая тропинка, вьющаяся по лугу, голубоватыя горы и нѣсколько домовъ—таково содержаніе картины. Все ранѣе въ этой области созданное не порывало—по крайней мѣрѣ, съ внѣшней стороны—связи съ церковной живописью. Правда, въ своихъ акваряляхъ Дюреръ давалъ самостоятельные пейзажи, зато въ своихъ картинахъ онъ не осмѣливался порывать съ традиціей. Альтдорферъ не убоялся этого шага.

Такъ сдѣлался онъ отцомъ пейзажной живописи, предтечей всѣхъ великихъ пейзажистовъ послѣдующаго столѣтія. И уже въ XVI вѣкѣ послѣдовало, хотя и робко, его примѣру нѣсколько другихъ художниковъ.

Августинъ Гиршфогель и *Гансъ Зебальдъ Лаутензакъ* создавали остроумные, совершенно современные рисунки. Изображая св. Себастіана или стигматизацію Св. Франциска, *Гансъ Фризъ* изъ Фрейбурга переноситъ сцену въ одинокую горную мѣстность, освѣщенную золо-

тымъ сіяніемъ солнца. Регенсбургскій художникъ *Михаилъ Остендорферъ* также пытался при помощи свѣтовыхъ эффектовъ пропитывать свои картины извѣстнымъ настроеніемъ. Такъ, двѣ его (находящіяся въ Германскомъ Музеѣ) картины изображаютъ, какъ сдираютъ кожу со Св. Варѳоломея и какъ распинаютъ апостола Андрея. Передъ нами раскинулись деревни съ маленькими крестьянскими избами, еловые лѣса и голубоватыя гряды горъ, озаренныя желтовато-розовымъ сіяніемъ вечерняго солнца. Придаетъ пейзажъ особый—я сказалъ бы, смолистый привкусъ — также портретамъ *Мельхіора Фезелена* изъ Ингольштадта. Очень красивъ видъ на еловый лѣсъ и прорѣзанную матово-голубыми рѣками долину, на его портретѣ Ганса фонъ Шёница (въ коллекціи Marchard во Флоренціи). А св. Георгій Фезелена (въ той же коллекціи)—съ деревяннымъ, спокойно стоящимъ конемъ, хорошенькимъ пейзажемъ и благонравной нѣмецкой дѣвушкой-мѣщанкой, уводящей за веревку дракона,—эта картина, обвѣянная настроеніемъ дѣтской сказки и наивной обывательщины, прямо приводитъ на память творенія Кранаха.

Полюбить виттенбергскаго художника *Лукаса Кранаха* не такъ легко. Ибо какъ разъ тѣ произведенія, которыя при жизни доставили ему славу и почетъ,—его доходящія до педантизма дидактическія алтарныя картины, въ которыхъ онъ излагалъ свой протестантскій символъ вѣры,—намъ уже ничего не говорятъ. Но и въ другихъ его произведеніяхъ многое не понравится вкусу, воспитавшемуся на итальянскомъ искусствѣ. Композиція его картинъ оставляетъ желать многаго. Между тѣмъ, какъ остальные художники эпохи стремились къ гармонической распланировкѣ, въ многофигурныхъ картинахъ Кранаха царитъ невообразимо дикая сумятица. Фигуры распредѣлены въ пространствѣ безъ всякаго плана, совершенно случайно. Не удовлетворяетъ онъ самымъ скромнымъ требованіямъ и какъ изобразитель наготы. Въ его картинахъ не чувствуется того серьезнаго изученія нагого тѣла, которое увлекало тогда другихъ художниковъ: свои нагія тѣла онъ пишетъ совершенно шаблонно, безъ всякаго проникновенія.

Еще менѣе волнуютъ его красочныя проблемы. Между тѣмъ, какъ остальные художники стремились подражать единообразной скалѣ тоновъ, сообщавшей картинамъ венеціанцевъ ихъ музыкальное благозвучіе, Кранахъ продолжалъ выше всего ставить жесткую не приведенную къ единству пестроту въ духѣ Михаила Вольгемута. Въ особенности повторяется во всѣхъ его картинахъ, нарушая спокойную гармонію, кричащій кирпично-красный тонъ. Нѣтъ у него, наконецъ, и чувства пространства. Изображенные имъ люди не помѣщены въ пространствѣ, а точно вырѣзаны изъ картона и наклеены на плоскій театральный занавѣсъ.

И все-таки!—Фридрихъ Шлегель опредѣлилъ однажды нѣмецкаго художника такими словами: у него или совсѣмъ нѣтъ характера, или же онъ долженъ обладать характеромъ старонѣмецкихъ мастеровъ, долженъ быть «честно-наивнымъ, филистерскимъ и немного неловкимъ». При этихъ словахъ онъ думалъ о Кранахѣ.

Художникъ не витаетъ въ воздухѣ. Только изъ почвы, на которую

его поставила судьба, можетъ онъ извлекать ароматъ своихъ произведеній. И именно потому, что Кранахъ такъ мало подчинился итальянскому вліянію, именно потому, что онъ шелъ своей дорогой съ толстокожимъ упрямствомъ, остался онъ самымъ нѣмецкимъ изъ всѣхъ нѣмецкихъ художниковъ. Если мы не будемъ сравнивать его съ иностранными мастерами, если мы взглянемъ на него исключительно, какъ на продуктъ нашей родной почвы, то его недостатки превратятся въ достоинства.

Часто говорятъ, будто портреты Кранаха лишены величія ихъ историческихъ оригиналовъ. Пламенный Лютеръ выглядитъ толстымъ благодушнымъ пасторомъ, а изящный ученый Меланхтонъ похожъ на полуголоднаго учителя. Іоганнъ Фридрихъ «великодушный», котораго Тиціанъ на аугсбургскомъ сеймѣ 1550 г. изобразилъ такой благородной княжеской фигурой, производитъ у Кранаха впечатлѣніе человѣка поглупѣвшаго и ожирѣвшаго отъ излишняго употребленія алкоголя. Но, можетъ быть, историческая правда именно въ этихъ чертахъ. Созданные Кранахомъ портреты саксонскихъ курфирстовъ подтверждаютъ то, что намъ извѣстно изъ исторіи объ этой флегматической династіи. А портретъ Лютера вмѣстѣ съ хранящимися въ Вартбургѣ портретами его родителей ставятъ внѣ всякаго сомнѣнія, что Лютеръ и Левъ X, сынъ Лоренцо Великолѣпнаго, относились другъ къ другу, какъ мелко буржуазная честность и почтенность—къ широтѣ взгляда и изяществу мысли свѣтскаго человѣка. Кранахъ былъ изобразителемъ чертъ, точно навѣки связанныхъ съ понятіемъ о нѣмецкой націи. На его портретахъ передъ нами почтенные профессора, живущіе бѣдно, но, какъ того требуетъ ихъ общественное положеніе, на восемь золотыхъ гульденовъ, добродѣтельныя дочки патриціевъ, домовитыя мѣщанки и добрыя государыни, какими представляетъ ихъ себѣ и нынѣ лояльный подданный миніатюрнаго государства, управляемаго патріархальнымъ образомъ. Наивность и провинціальное благодушіе соединяются въ одно комическое и все же привлекательное цѣлое.

Что здѣсь сказано о портретахъ Кранаха, приложимо вполнѣ и къ его библейскимъ картинамъ. Нѣмецъ эпохи Кранаха былъ по всѣмъ вѣроятіямъ человѣкъ странный, нечесанный и неотесанный. Достаточно взглянуть на гравюры въ культурно-исторической хрестоматіи Хирта. Получается такое впечатлѣніе, что тогда Германія была населена хромыми, горбатыми, идіотами, палачами, паломниками, скоморохами и шарлатанами, музыкантами на волынкѣ, продавцами индульгенцій, шутами, ландскнехтами, ловцами крысъ и тунеядцами. Есть лишь очень немного картинъ, дающихъ намъ представленіе объ этой грубой, мужиковатой, чудаковатой и все же столь своеобразной Германіи эпохи реформаціи, такъ какъ большинство художниковъ стремилось, подъ вліяніемъ итальянскаго искусства, къ благородству. Почти одинъ только Кранахъ остался грубымъ, угловатымъ, здоровымъ нѣмцемъ. Евангеліе возсоздаетъ онъ въ нѣмецко-мужицкомъ стилѣ. Его апостолы—настоящіе рабочіе и рыбаки съ мозолистыми, неуклюжими руками, съ закаленными, изборожденными непогодой лицами. Его Петръ—не герой, а добродушный старый небесный привратникъ, ка-

кимъ онъ живетъ въ нѣмецкихъ народныхъ пѣсняхъ. Въ лицѣ воиновъ, арестовывающихъ Христа, онъ создалъ типы, еще нынѣ встрѣчающіеся на нашихъ улицахъ въ мундирѣ шуцмана, а его пастуховъ, снимающихъ свои засаленныя, истрепанныя шляпы на картинѣ «Поклоненіе волхвовъ», вы и теперь еще можете увидѣть въ желѣзнодорожномъ вагонѣ четвертаго класса.

Но не только Германія съ ея мужиковатыми манерами встаетъ въ его картинахъ, а также Германія съ ея задушевностью, съ ея симпатичнымъ провинціализмомъ. Въ душѣ пробуждаются чувства въ родѣ тѣхъ, которыя мы испытывали въ дѣтствѣ, когда въ часъ сумерекъ мы внимали разсказамъ бабушки. Оживаютъ годы, когда мы ходили въ школу съ ранцемъ на спинѣ, когда учитель Закона Божьяго говорилъ намъ объ Адамѣ и Евѣ, объ Авраамѣ и Исаакѣ.

Кранахъ и итальянцы—это два противоположныхъ міра. На плафонѣ Сикстинской Капеллы Микель Анджело изобразилъ Бога-Отца въ видѣ рока, какъ творца вселенной, несущагося въ міровомъ пространствѣ. Кранахъ изображаетъ Его, напротивъ, на своей находящейся въ Вѣнѣ картинѣ въ видѣ добраго дѣдушки, какимъ мы Его представляли себѣ дѣтьми. Въ сердечномъ порывѣ беретъ Онъ за руки обоихъ маленькихъ людей и показываетъ имъ чудесный уголокъ земли, гдѣ они могутъ жить, если останутся чистыми и цѣломудренными. А они внимаютъ словамъ добраго Наставника съ раскрытыми ртами, съ глупымъ выраженіемъ лица. Если итальянцы изображаютъ Вирсавію, то изъ-подъ ихъ кисти выходитъ пышнотѣлая, нагая женщина. Должна же она быть въ самомъ дѣлѣ нагой, чтобы обратить на себя вниманіе Давида. Въ Германіи эпохи Кранаха люди не мыли всего тѣла, а въ лучшемъ случаѣ однѣ только ноги. И Вирсавія Кранаха возбуждаетъ поэтому нечистыя желанія въ сердцѣ царя однимъ только очарованіемъ своихъ чисто вымытыхъ ногъ.

Отражается въ его картинахъ и Германія многодѣтная, Германія съ ея комнатами, гдѣ женщины ткутъ и болтаютъ. Когда смотришь на его картины, изображающія св. Семейство, то словно видишь виттенбергскихъ патриціанокъ, пьющихъ кофе и сплетничающихъ. Его ангелочки, порхающіе вокругъ Мадонны, напоминаютъ сопливыхъ крестьянскихъ ребятишекъ, привязавшихъ себѣ къ спинѣ гусиныя крылья. А отъ его Мадоннъ вѣетъ такимъ роднымъ воздухомъ. «Muttersprache, Mutterlaut, wie so wonnig, wie so traut!» (Родной языкъ, какъ ты намъ милъ и понятенъ). Когда вы встрѣтите въ итальянской галлереѣ Мадонну Кранаха, вы невольно произнесете эти стихи не то растроганно, не то съ иронiей.

Какимъ наивно-дѣдовскимъ уютомъ вѣетъ отъ этихъ картинъ! Когда онъ изображаетъ рожденье Христа, вы точно смотрите въ нѣмецкую хату, гдѣ люди живутъ вмѣстѣ съ коровами, свиньями и курами. Іосифъ превращается у него въ добродушнаго комическаго Менелая. Ворча, немного разсерженный приводитъ онъ въ порядокъ старую плохо горящую свѣчу, дабы крестьяне лучше могли разглядѣть маленькаго чудесно родившагося ребенка, котораго они пришли привѣтствовать. Марія—всегда измученная заботами нѣмецкая хозяйка,

у которой нѣтъ времени сидѣть безъ дѣла: вы всегда чувствуете, что эти руки въ субботу мели полъ, всегда вы получаете такое впечатлѣніе, что на ночь она завивала себѣ волосы, чтобы они были, какъ слѣдуетъ, причесаны, если съ визитомъ придутъ пастухи.

И такое же чисто нѣмецкое впечатлѣніе, какъ Марія, производятъ и всѣ ея спутницы, эти изящныя маленькія дѣвочки. Несомнѣнно: есть дѣвушки добрыя и дѣвушки злыя. Даже въ почтенномъ Виттенбергѣ существовали и злыя. Дѣвичьи типы Кранаха раздѣляются именно на эти двѣ категоріи. Злыя дѣвушки Кранаха до чрезвычайности любятъ рядиться. Крупные перстни обильно украшаютъ ихъ пальцы. Тяжелыя золотыя цѣпочки падаютъ на шею и на грудь. На голову вызывающе надѣта большая красная шляпа, какую обычно носятъ однѣ только кокотки. Окаймленные синевой глаза улыбаются такъ многообѣщающе, красный ротикъ раскрытъ такъ кокетливо, какъ обычно только у кокотокъ. Эти грѣшницы выступаютъ въ качествѣ Юдиѳи, отрубающей голову Олоферну, онѣ же на картинахъ, изображающихъ «развратныя связи», воруютъ деньги изъ кармана жаждущихъ любви стариковъ. Къ счастью, такія вѣдьмы лишь изрѣдка заглядывали въ уединенный Виттенбергъ. Большинство изображенныхъ Кранахомъ дѣвушекъ относится къ категоріи добронравныхъ. Въ ихъ наивной красотѣ есть что-то трогательное и очаровательное. Довольно нелѣпо, что подъ этими фигурами значится помпезная подпись: Св. Екатерина, Св. Доротея, Св. Варвара, ибо такія милыя дѣвушки-подростки заслуживаютъ развѣ только именъ: Кетхенъ, Дортхенъ и Бербельхенъ, да къ тому же эти имена необходимо еще произносить на саксонскомъ діалектѣ.

Носятъ, подобно Маріи, и ея почетныя дамы широкорасчесанные русые волосы. Онѣ очень напоминаютъ конфирмантокъ, идущихъ въ Свѣтлое Воскресеніе въ бѣломъ платьицѣ, съ молитвенникомъ въ рукѣ, робкія и чистыя, къ Св. Причастію. Ямочка на подбородкѣ, вздернутый маленькій носикъ, рѣдкія брови—все это еще усиливаетъ впечатлѣніе скромной, дѣтской наивности. Даже въ качествѣ святыхъ онѣ обыкновенно продолжаютъ носить бѣлый фартукъ, который онѣ носятъ въ качествѣ домовитыхъ хозяекъ. Шею и платье украшаютъ бархатныя ленты съ безвкусной вышивкой и золотомъ вышитыя каемки, произведенія ихъ собственныхъ рукъ. Иногда—какъ слѣдствіе комнатной жизни, на которую онѣ обречены,—онѣ обнаруживаютъ склонность къ полнотѣ. У нихъ толстый подбородокъ, жирныя красныя руки, благодушно сложенныя на животѣ. Св. Урсула похожа на дочь мясника, съѣдающую каждый день за завтракомъ сосиски съ капустой. И однако, несмотря на ихъ прозаическія наклонности, у нихъ сохранилось пристрастіе къ сентиментализму.

Въ особенности въ образѣ св. Варвары Кранахъ создалъ вѣчный типъ. То типъ нѣмецкой дѣвушки, милой и тихой, не очень умной, не очень темпераментной, не способной на сильную страсть, но честной и привѣтливой, согрѣвающей сердце своимъ присутствіемъ, своей тихой добротой, типъ нѣмецкой дѣвушки, которая даритъ жениху въ день его рожденія туфли съ собственноручно сдѣланной вышивкой,

которая занимается украшеніемъ своего домашняго очага, которая умѣетъ стряпать и имѣетъ альбомъ, куда заноситъ стихи. Чѣмъ-то напоминающимъ незабудки, запахъ цвѣтущихъ липъ вѣетъ отъ этихъ картинъ. Молодыя дѣвушки Кранаха—прабабки тѣхъ, которыя на картинахъ Людвига Рихтера гуляютъ подъ руку съ возлюбленнымъ по тропинкѣ, вьющейся вдоль поля ржи, вечерней порой.

Аллегорическіе и миѳологическіе сюжеты даютъ этимъ дѣвушкамъ возможность обнажить свое граціозное молодое тѣло. Чудесная картина, изображающая источникъ молодости (въ берлинской галлереѣ), эта картина, гдѣ на одной сторонѣ привозятъ въ телѣгахъ изможденныхъ старушекъ, которыя, покупавшись, выходятъ на другой сторонѣ на берегъ изящными дѣвушками, принадлежитъ, по всѣмъ вѣроятіямъ, не старшему, а младшему Кранаху. Приписываются нынѣ его сыну *Гансу*, умершему въ 1537 г. въ Болоньѣ, также многія изъ тѣхъ миѳологическихъ картинъ, которыя обычно приходятъ на память, когда произносится имя Кранаха.

Но даже, если это такъ, то изъ этого только слѣдуетъ, что сыновья шли по стопамъ отцовъ, отличаясь не меньшимъ талантомъ. Старикъ Кранахъ установилъ эти темы. Послѣ Дюрера онъ былъ первымъ, который отвоевалъ классическимъ сказкамъ право гражданства въ нѣмецкомъ искусствѣ. Само собой понятно, что на античный міръ онъ глядѣлъ глазами нѣмца. Или онъ трактуетъ классическія легенды, какъ романтическія сказки изъ рыцарскаго быта, или онъ, нисколько не колеблясь, переноситъ событія въ современный ему Виттенбергъ, выводитъ подъ миѳологическими именами тѣхъ же добрыхъ дѣвушекъ, называвшихся на его церковныхъ картинахъ Кунигундами, Доротеями и Елизаветами. Если вы, напримѣръ, взглянете на находящуюся въ Брауншвейгскомъ Музеѣ картину «Геркулесъ за веретеномъ», то вамъ невольно покажется, будто толстый господинъ съ бородой, расчесанной на двѣ стороны, сидящій въ кругу любезно ему навстрѣчу идущихъ дѣвушекъ и снисходительно заигрывающій съ ними, будто онъ никто иной, какъ курфирстъ Фридрихъ, по примѣру Юпитера спускающійся съ Олимпа къ дочерямъ земли—своимъ подданнымъ. Тотъ же самый господинъ, закованный на этотъ разъ въ тяжелую стальную броню изъ курфиршескаго арсенала, разыгрываетъ на картинѣ «Судъ Париса» роль фригійскаго пастуха. На картинѣ, именуемой «серебрянымъ вѣкомъ», онъ же раздѣлся и, вооруженный толстой дубинкой, какъ настоящій дикарь, расправляется съ своими противниками. На находящейся въ Берлинѣ картинѣ онъ разыгрываетъ роль Аполлона, восхищеннымъ взоромъ разглядывающаго изящную Діану. И у него въ самомъ дѣлѣ есть основаніе притти въ восторгъ. Ибо нагія дѣвушки Кранаха очаровательны. Въ Виттенбергѣ и въ Веймарѣ у Кранаха, безъ сомнѣнія, было мало возможности писать съ нагой натуры. Находящаяся въ Касселѣ «нимфа источника», быть можетъ, единственное нагое тѣло, писанное имъ съ натуры. Почтенная глуповатая дама разоблачила передъ нимъ чары своего тѣла—увядшую, отвислую грудь, остро-выступающій животъ, жилистыя ноги, толстыя, точно опухшія колѣна, расширенныя вены, тощія испорченныя подвязкой

икры и невообразимо некрасивыя испещренныя волдырями ноги. Большинство другихъ своихъ дѣвушекъ Кранахъ создалъ, по всѣмъ вѣроятіямъ, изъ глубины своей собственной души. О женскомъ тѣлѣ онъ поэтому можетъ разсказать лишь немногое, лишь то, что оно извѣстными подробностями разнится отъ тѣла мужчины. Какъ для старыхъ миніатюристовъ, женское тѣло для него проблема каллиграфіи. Тѣло мужчины—смуглаго, тѣло женщины—бѣлаго цвѣта. Ноги мужчины покрыты волосами, тогда какъ кожа дѣвушки гладка и блестяща, какъ зеркало. Но именно потому, что Кранахъ зналъ объ этихъ женскихъ интимностяхъ лишь по наслышкѣ, грезилъ онъ о нихъ въ своихъ картинахъ съ такой влюбленной нѣжностью. Взгляните хотя бы на хорошенькихъ дамочекъ на картинѣ «Судъ Париса»: онѣ повертываются во всѣ стороны, чтобы выставить напоказъ свои граціозныя тѣла. Взгляните на эти маленькія упругія, похожія на распускающійся цвѣтокъ груди, на изящество движеній, на эти прозрачныя вуали, такъ нѣжно облегающія ихъ гибкіе члены, взгляните на эти рембрандтовскія шляпы, золотыя цѣпочки и бархатныя ленты, которыми онѣ украшаютъ такъ наивно свою райскую наготу! Благоухающій лѣсной пейзажъ, окружающій фигуры, еще увеличиваетъ прелесть этихъ картинъ.

Въ этихъ пейзажахъ и заключается величіе Кранаха. Такъ какъ онъ раньше другихъ—задолго до того времени, когда Тикъ создалъ самое слово Waldeinsamkeit—описалъ намъ прелесть лѣсного уединенія, пробуждаютъ его картины чувства, какія не вызываетъ въ нашей душѣ, кромѣ Дюрера и Альтдорфера, ни одинъ художникъ этой эпохи. Ибо большинство художниковъ не только придавало своимъ фигурамъ итальянскую внѣшность и итальянскія манеры, но и считало нужнымъ говорить на итальянскомъ языкѣ даже въ качествѣ пейзажистовъ. Во всѣхъ ихъ произведеніяхъ слышится пѣсня Миньоны:

Kennst du das Land, wo die Citronen blühn
Im dunklen Laub die Goldorangen glühn.

Въ картинахъ Кранаха не чувствуется этого настроенія. Онъ—поэтъ-художникъ нѣмецкаго лѣса. Запахъ сосновыхъ шишекъ, за который мы такъ любимъ картины Швинда, разлитъ въ своей пахучей свѣжести также и въ его твореніяхъ.

Германія—страна старыхъ замковъ. Здѣсь Лютеръ создалъ свою пѣсню: Ein' feste Burg ist unser Gott... (Какъ крѣпкій замокъ Богъ-Отецъ). Здѣсь пѣлъ Рихардъ Вагнеръ: Auf Bergeshöhe die Götterburg, prunkvoll prangt der prächtige Bau (На вершинѣ горы возвышается пышный, великолѣпный замокъ боговъ). Такъ почти на каждой картинѣ Кранаха поднимаются замки съ обветшавшими отъ времени башнями. Вотъ подъемный мостъ съ тяжелыми желѣзными цѣпями, вотъ тюрьма, гдѣ изнывали въ неволѣ плѣнные, вотъ вышка, откуда дочь феодала посылала привѣтъ отъѣзжавшему на битву рыцарю. А мимо замка взоръ падаетъ на увѣнчанныя соснами горныя вершины. Вздымаются старыя ели и сосны, на вѣткахъ которыхъ повисъ курчавый мохъ. Рядомъ съ темнозеленымъ кустарникомъ, рядомъ съ покры-

тыми смолою пнями и шишковатыми корнями поднимаются растенія причудливыхъ очертаній. Въ расщелинахъ скалъ растутъ уродливые кусты и высокая трава. Иногда вѣтви сосенъ гнутся подъ тяжестью снѣга. А въ лѣсной чащѣ снуютъ животныя, населяющія нѣмецкіе лѣса. Олени и лани, глухари и куропатки, перепела и болотные дрозды, бѣлки, зайцы и лисицы—всѣ они воспроизведены художникомъ съ дѣловитостью настоящаго лѣсничаго. Даже больше. Куропатка, глухарь, фазанъ принимаютъ окраску почвы, гдѣ они живутъ.

Такъ и при взглядѣ на боговъ и отшельниковъ Кранаха трудно отрѣшиться отъ чувства, что и они способны жить только гдѣ-нибудь въ лѣсной чащѣ. Они также восприняли очертанія и окраску лѣса. Но не являются ли вообще образы миѳологіи ничѣмъ инымъ, какъ воспринятыми отъ природы настроеніями, сгустившимися въ пластическія формы? Правда, лишь въ XIX вѣкѣ постигъ Швиндъ сказочную душу нѣмецкаго лѣса и лишь Бёклинъ видѣлъ образы, обитающіе въ безмолвіи чащи. Все же первые зародыши этой лѣсной фантастики заложены уже въ твореніяхъ Кранаха. Задаваясь цѣлью писать античныя картины, онъ на самомъ дѣлѣ создалъ сказку нѣмецкаго лѣса. Миѳологическіе образы эллиновъ превратились въ фантастическія существа, извѣстныя намъ изъ народныхъ сказокъ Гримма, изъ народныхъ пѣсенъ, собранныхъ Арнимомъ и Брентано (Des Knaben Wunderhorn).

Эти картины принадлежатъ къ лучшимъ созданіямъ Кранаха. И продолжаетъ онъ жить въ памяти потомства не какъ художникъ реформаціи, а какъ нѣмецкій сказочникъ, какъ поэтъ нѣмецкаго лѣса.

Эльзасъ и Швабія.

Зандратъ назвалъ Матіаса Грюневальда, картина котораго «Обращеніе Мавриція» виситъ въ мюнхенской Пинакотекѣ рядомъ съ Лукреціей Кранаха, нѣмецкимъ Корреджьо. Этотъ эпитетъ указываетъ на то особое положеніе, которое онъ занимаетъ среди своихъ соотечественниковъ.

По своимъ чувствамъ и настроеніямъ онъ имѣетъ, правда, мало общаго съ пармскимъ художникомъ. Ни у Корреджьо, ни у остальныхъ итальянскихъ мастеровъ нѣтъ ничего подобнаго его кошмарному натурализму, его сладострастному упоенію страданіемъ и болью, его демонической фантастикѣ. Въ колористическомъ отношеніи вышеприведенный эпитетъ однако вполнѣ основателенъ. Грюневальдъ относится къ школѣ Дюрера приблизительно такъ, какъ Корреджьо къ римской школѣ. Различіе сказывается уже въ томъ, что отъ него не сохранились ни рисунки, ни гравюры. Всѣ остальные нѣмецкіе художники пользуются съ большей охотой грабштихомъ, чѣмъ кистью, всѣ они придаютъ своимъ картинамъ характеръ гравюры, наполненной краской. Грюневальдъ, напротивъ, мыслилъ, какъ живописецъ, чувствовалъ свои силы только, когда соединялъ пылающія краски въ шумнозвучные аккорды. У него нѣтъ характерныхъ для рисовальщика очертаній, нѣтъ архитектоническихъ построеній. Передъ нами расплывающіяся массы, магическая свѣтотѣнь, окутывающая изображаемыя сцены сказочнымъ очарованіемъ.

Можно было бы выставить слѣдующій тезисъ. Можно было бы сказать: протестантизмъ пытается примирить религію съ разумомъ. Базисомъ протестантизма является раціоналистически-продуманная проповѣдь. Напротивъ, католицизмъ апеллируетъ къ чувственности, къ мистикѣ чувства. Онъ призываетъ на помощь музыку и дымъ кадильницъ, чтобы дѣйствовать на нервы. Въ области искусства эта противоположность олицетворена въ Кранахѣ и Грюневальдѣ. Кранахъ, художникъ реформаціи, проповѣдуетъ. Его произведенія связаны между собой цѣпью разнообразнѣйшихъ идей. Само собою понятно, что этотъ идейный элементъ оттѣснялъ всякіе болѣе или менѣе тонкіе красочные эффекты, дѣйствующіе на чувства. Придворный художникъ католика Альбрехта Бранденбургскаго, Грюневальдъ былъ первымъ

художникомъ контръ-реформаціи. Въ его твореніяхъ уже слышится тотъ основной тонъ, который потомъ легъ въ основу всего искусства барокко. Краска и свѣтъ—таковы тѣ элементы, въ предѣлы которыхъ заключена жизнь встревоженной души. Изъ ночного мрака выступаютъ рѣзко освѣщенныя фигуры. Мрачное упоеніе страданіями чередуется съ ликующимъ экстазомъ. Богословскіе трактаты Кранаха, проникнутые суховатымъ здравымъ смысломъ, такъ же хорошо гармонируютъ съ голыми, выкрашенными въ бѣлую краску стѣнами протестантскихъ церквей, какъ бьющія по нервамъ свѣтовыя видѣнія Грюневальда гармонируютъ съ наполненными дымомъ ладана, хоровымъ пѣніемъ и свѣтомъ свѣчей католическими соборами.

Неизвѣстно, побывалъ ли онъ въ Италіи. Противъ такого предположенія говоритъ то обстоятельство, что въ его картинахъ встрѣчается только готическій, а не античный орнаментъ. Впрочемъ, художникъ, знающій, чего онъ хочетъ, воспринимаетъ всегда только такія впечатлѣнія, которыя соотвѣтствуютъ его натурѣ. Когда Дюреръ прибылъ въ Италію, для него на первомъ планѣ стояли проблемы рисунка, проблемы эвритміи и нагого тѣла. Оказало свое вліяніе и на Грюневальда, какъ видно изъ его находящейся въ Мюнхенѣ картинѣ, изображающей Св. Маврицію, монументальная простота Ренессанса, мощное величіе его фигуръ, торжественное благородство одеждъ. Но еще болѣе должно было привлечь его нѣчто другое, если только онъ побывалъ въ Италіи: съ изумленіемъ глядѣлъ онъ въ міръ красочныхъ чудесъ, въ міръ волшебныхъ настроеній, раскрытый людямъ кистью Леонардо. Хотя доказать подобную связь между Грюневальдомъ и Леонардо да Винчи и нельзя, предположить ее необходимо. Ибо совершенно въ духѣ Леонардо какъ свѣтовыя особенности картинъ Грюневальда, такъ и улыбка, играющая на устахъ его Маріи, и мягкіе волнистые волосы, обрамляющіе ея ликъ.

«Мадонна въ гротѣ» Леонардо (въ Луврѣ)—старшая сестра кольмарской Мадонны Грюневальда. Даже пейзажъ иной, чѣмъ тотъ, который онъ видѣлъ въ Германіи. Никогда не изображаетъ онъ, какъ это дѣлали Альтдорферъ и Кранахъ, молодую зеленую листву нѣмецкаго лѣса. Онъ изображаетъ чувственно-сочную природу, напоминающую пейзажъ Ривьеры. Всѣ растенія пышны и ярко красочны, всѣ они точно изнемогаютъ отъ избытка жизненной силы, жизненныхъ соковъ. Отъ одного ствола къ другому вьются сочныя паразитическія растенія, гирлянды вьющихся растеній облѣпили вѣтви и сучья. Изъ темной зелени выглядываютъ пылающія розы... Странно во всякомъ случаѣ, что заказчикомъ-дарителемъ главнаго произведенія Грюневальда называютъ итальянца, прецептора Гвидо Гверси.

Это главное твореніе художника, знаменитый изенгеймскій алтарь, нынѣ хранящійся въ музеѣ въ Кольмарѣ, является въ красочномъ отношеніи самымъ удивительнымъ твореніемъ нѣмецкаго искусства XVI вѣка. Грюневальдъ не интимный художникъ, какъ Кранахъ и Альтдорферъ. Не ищите у него нѣмецкой задушевности, нѣмецкой Gemütlichkeit. Зато онъ умѣетъ увлекать всей гаммой чувствъ—отъ экстатической чувственности до жуткаго трагизма, отъ блаженнаго

упоенія до мрачно-кошмарнаго сатанизма. А съ этимъ разнообразіемъ чувствъ соединяются у него неслыханныя для той эпохи красочныя идеи.

Уже боковыя картины, изображающія Св. Себастіана, позволяютъ предугадать содержаніе и настроеніе главныхъ картинъ. Наготу онъ воспринимаетъ не пластически: ярко-зеленый плащъ, окутывающій святого, создаетъ пикантную красочную противоположность цвѣту тѣла. На картинѣ, изображающей искушеніе Св. Антонія, передъ нами настоящій шабашъ. На крышѣ хаты кувыркаются маленькіе чертенята. Святой распростертъ на землѣ. Гигантская птица бьетъ его дубиной. Молохъ кусаетъ его въ руку. На грудь ему наступаетъ дьяволъ съ головою гиппопотама. На переднемъ планѣ лежитъ калѣка-уродъ, весь покрытый слѣдами бубонной чумы.

Къ чудищамъ Шонгауера и Босха кошмарные образы Грюневальда относятся приблизительно такъ, какъ дьяволы Синьорелли къ дьяволамъ фра Беато Анджелико. Только еще одинъ разъ воспроизведено искушеніе Св. Антонія съ такимъ же демоническимъ натурализмомъ, а именно на находящейся въ галлереѣ Доріа картинѣ *Бернардино Парентино.*

Съ натуралистической смѣлостью соединяется у Грюневальда самая изысканная свѣтопись. Въ эпоху, когда всѣ художники мыслили, какъ рисовальщики, Грюневальдъ пишетъ покрытыя снѣгомъ горы, надъ которыми простирается мягкое голубое небо. Въ эпоху, когда небесныя явленія изображались только пластически, какъ висящія въ воздухѣ скульптуры, Грюневальдъ пишетъ Бога-Отца, выступающаго въ видѣ облака изъ моря другихъ облаковъ.

И еще разъ мѣняется сцена. Демоническій творецъ искушенія Св. Антонія превращается въ мечтательнаго симпатичнаго художника. Съ неба спускаются ангелы. Словно по мановенію волшебника изъ пейзажа выростаетъ золотой храмъ, сотканный изъ пышновьющихся растеній, изъ виноградныхъ листьевъ и цвѣтовъ. Сюда спускаются херувимы, и играя на музыкальныхъ инструментахъ, распѣвая пѣсни, поклоняются они въ бурномъ ликованіи Пресвятой Маріи. Чудесной свѣтовой картиной является и Благовѣщеніе. Подобно Яну-ванъ-Эйку (картина эта хранится въ петербургскомъ Эрмитажѣ) Грюневальдъ переноситъ сцену не въ комнату, а въ храмъ, такъ какъ въ высокія готическія окна свѣтъ падаетъ такъ, что вызываетъ извѣстное настроеніе. А самый воздухъ, отдѣляющій предметы, едва ли изображался кѣмъ-нибудь другимъ съ такимъ мастерствомъ.

На растянутомъ занавѣсѣ мягко выдѣляется фигура Маріи. Все пронизано свѣтомъ. Не плотнымъ пластическимъ тѣломъ, а легко и свободно носится въ пространствѣ голубь. А сверху смотритъ внизъ еще одна изъ свѣта сотканная фигура.

Новая пара створовъ и—вамъ навстрѣчу раздается отчаянный дикій крикъ боли и страданій. Отстрадалъ Христосъ. Подъ тяжестью желто-блѣднаго трупа сгибается поперечная доска креста. Взгляните на это тѣло, которое тянетъ внизъ его собственная тяжесть, взгляните на эти судорожно сжатыя пальцы, на эти вспухшія ноги, на эту голову, тяжело свисающую на грудь!

А эта Магдалина, въ отчаяніи ломающая руки, эта блѣдная Марія, упавшая въ обморокъ, этотъ Іоаннъ, указывающій на Распятаго съ жестомъ, точно укоряющимъ и обвиняющимъ все человѣчество! Лицомъ къ лицу съ такой картиной невольно хочется сказать, что всѣ итальянскія распятія только театральныя представленія. А съ жестокимъ натурализмомъ соединяется красочность необычайной красоты. Пейзажи Грюневальда—не рисунки. Простирается широкая равнина, расплывающаяся на горизонтѣ. Небо и земля погружены въ тяжелую синеву. А въ эту тусклую гармонію врываются, словно звуки фанфары, свѣтлые тона: бѣлый плащъ Маріи, бѣлый агнецъ и бѣлый платокъ Іоанна.

Воскресеніе Христа—самая величавая картина, созданная Грюневальдомъ-свѣтописцемъ. Ночное небо покрыто звѣздами. Облака разорвались. Между тѣмъ, какъ земля еще погружена въ мракъ, свѣтъ озаряетъ въ видѣ свѣтящагося тумана Спасителя. Фигура Его производитъ впечатлѣніе не тѣла, а свѣта, который сгустился, чтобы въ слѣдующую минуту снова растаять, какъ туманъ. Это не красочный только эффектъ, а новый способъ мыслить. Линейному стилю остальныхъ художниковъ Грюневальдъ противополагаетъ чисто живописный стиль: борьбу свѣта и мрака. Даже если бы онъ создалъ только эту одну картину, онъ былъ бы великимъ сфинксомъ своего столѣтія.

Изъ остальныхъ его произведеній достаточно поэтому упомянуть лишь о немногихъ. Еще разъ обработалъ онъ тему о распятіи въ находящейся въ Карлсруэ картинѣ. Изображая только предстоящихъ Марію и Іоанна, эта картина производитъ, быть можетъ, еще болѣе угнетающее впечатлѣніе, чѣмъ изенгеймскій алтарь. Подъ тяжелой ношей крестъ согнулся, какъ тетива лука. Толстый колючій терновый вѣнецъ вдавленъ въ голову Спасителя, съ оскаленными зубами склонившуюся на грудь. Вывихнуты ноги, тѣло покрыто кровавыми подтеками. Зеленовато-желтые то а, которыми отливаетъ трупъ, написаны съ такимъ реализмомъ, что вы точно слышите запахъ гнили. Находящееся въ церкви Св. Якова въ Аугсбургѣ Благовѣщеніе въ свою очередь привлекаетъ странно-фантастическимъ сіяніемъ и сверканіемъ. Ангелъ одѣтъ въ блистающее золотомъ облаченіе. Блистающая золотомъ діадема окружаетъ его голову, какъ вѣнокъ изъ цвѣтовъ. Крылья переливаютъ всѣми красками павлиньяго хвоста. На подоконцѣ распростерты фигуры Адама и Евы. Въ воздухѣ играютъ ангелочки съ переливчатыми крыльями. Всѣми цвѣтами отливаетъ орнаментъ колоннъ.

Часто утверждаютъ, что нѣмцы никогда не отличались чисто живописными способностями. Когда говорятъ о нѣмецкомъ искусствѣ, обычно въ памяти воскресаютъ произведенія графики, гдѣ свободно проявлялось то, что составляло силу этихъ художниковъ, ихъ любовь къ вычурной игрѣ линіи, въ чистомъ видѣ, безъ красочной оболочки. Грюневальдъ—доказательство, что подобныя общія опредѣленія никогда не соотвѣтствуютъ дѣйствительности. Ибо въ красочномъ отношеніи онъ предвосхитилъ все, къ чему стремились наиболѣе одаренные художники слѣдующаго столѣтія, голландцы эпохи Рембрандта. Даже больше. Если мы устремимъ свои взоры въ будущее, то раскроется

своеобразная перспектива. Зандратъ сообщаетъ, что художникъ Филиппъ Уффенбахъ, ученикъ ученика Грюневальда Ганса Гриммера, часто разсказывалъ ему въ Франкфуртѣ о странномъ художникѣ, который въ Майнцѣ «велъ такой меланхолическій образъ жизни». А Уффенбахъ былъ учителемъ Адама Эльсгеймера, послѣдній же, въ свою очередь, былъ вдохновителемъ Питера Ластмана, а Питеръ Ластманъ былъ учителемъ Рембрандта. Такъ протягиваютъ другъ-другу руки черезъ пропасть цѣлаго столѣтія оба величайшихъ люминиста сѣвера. И если бы не тридцатилѣтняя война, сгубившая древо нѣмецкаго искусства, Грюневальдъ былъ бы, можетъ быть, предшественникомъ не голландца, а нѣмца.

Непосредственнаго вліянія на нѣмецкое искусство Грюневальдъ не оказалъ. Онъ одинъ изъ тѣхъ несвоевременныхъ, одинъ изъ тѣхъ unzeitgemässe, которые въ своихъ произведеніяхъ предвосхищаютъ то, что становится прочнымъ завоеваніемъ только подъ руками грядущихъ поколѣній. Ибо назвать послѣдователемъ Грюневальда *Ганса Бальдунга* значило бы не отнестись съ достаточной справедливостью къ стилю этого художника. Правда, когда онъ въ 1512 г. увидѣлъ алтарную картину въ Изенгеймѣ, то онъ невольно подпалъ вліянію мечтательной, красочно-чувственной кисти Грюневальда. Если бы до насъ не дошли картины послѣдняго, то мы назвали бы алтарь въ соборѣ въ Фрейбургѣ величайшимъ колористическимъ созданіемъ XVI в. Сіяющій свѣтъ, тропическій пейзажъ съ пышными пальмами, въ листвѣ которыхъ качаются ангелы, все это очень напоминаетъ Грюневальда. Воспроизводилъ Бальдунгъ иногда недурно и мотивы снѣжнаго ландшафта, встрѣчающіеся въ Искушеніи св. Антонія Грюневальда, напр. на находящемся въ Берлинѣ Распятіи съ его зимнимъ пейзажемъ и ночнымъ небомъ. И однако къ Грюневальду онъ относится развѣ, какъ Деларошъ къ Делакруа. Ему недостаетъ непосредственности стихійнаго генія Грюневальда. Рисунокъ подавляетъ у него красочность.

Въ качествѣ портретиста Бальдунгъ увѣковѣчилъ династію Церинговъ, при дворѣ которыхъ онъ жилъ, не возвышаясь почти надъ уровнемъ простой копіи съ натуры. Если у него есть своя индивидуальная нотка, то ею является пристрастіе къ чувственной тѣлесности, въ которой мѣшается романская любовь къ красотѣ волнистыхъ формъ съ долей нѣмецкой грубоватости. Онъ пишетъ нагихъ вѣдьмъ и грацій, создаетъ своеобразныя, находящіяся въ Германскомъ Музеѣ, картины, изображая подъ аллегорической этикеткой пышнотѣлыхъ женщинъ съ зеркалами, змѣями, музыкальными инструментами и мурлыкающими кошками. Необходимо указать и на находящіяся въ музеѣ въ Базелѣ аллегоріи, гдѣ смерть бросается, какъ оборотень, на молодыхъ женщинъ, съ сладострастіемъ вампира вонзаетъ свои зубы скелета въ ихъ цвѣтущія уста. Въ книгѣ о наготѣ въ искусствѣ Бальдунгу надо было бы отвести важную главу.

Если изъ Эльзаса мы перейдемъ въ Швабію, то мы снова значительно приблизимся къ югу. Ранѣе франконскихъ и баварскихъ художниковъ познакомились швабы съ искусствомъ итальянскаго Ре-

нессанса. Они заигрываютъ съ этой орнаментикой приблизительно такъ, какъ столѣтіемъ раньше итальянцы заигрывали съ античнымъ искусствомъ. Глубокомысленная фантастика, нѣмецкій уютъ, необузданная страстность—всѣ эти черты чужды имъ. Привлекательны ихъ мягкія чувства, мелодичность ихъ линій, свѣжесть ихъ красокъ. Встаютъ праздничные залы съ филенчатыми потолками, покоящіяся на коринѳскихъ колоннахъ мощныя церковныя ниши съ просторными галлереями, фонтаны въ стилѣ Ренессанса, позолоченные престолы. И среди этой богатой архитектуры, какъ на венеціанскихъ картинахъ, разыгрываются тихо-кроткія, спокойныя событія.

Бернгардъ Штригель изъ Меммингена, жившій потомъ въ Вѣнѣ какъ придворный художникъ императора Максимиліана, выросъ въ эпоху готики. Вотъ почему его раннія произведенія отличаются еще архаической угловатостью. На его хранящихся въ Берлинскомъ Музеѣ картинахъ изъ жизни Маріи передъ нами готическія церкви и готическая утварь. Напоминаютъ готику и острыя складки одеждъ на мюнхенской картинѣ, изображающей Давида съ головою Голіафа. Потомъ эта вычурность отмирающей готики вступаетъ въ странный союзъ съ волнистыми линіями Ренессанса. На его находящемся въ Карлсруэ Благовѣщеніи толпа маленькихъ ангелочковъ поддерживаетъ въ духѣ новаго времени плащъ Богородицы, а его портреты послѣднихъ лѣтъ знаменуютъ переходъ отъ прежняго дикаго стиля почти къ чистотѣ эстетическаго вкуса Ренессанса. Само собой понятно, благородная простота ему непонятна. Поучительно, напримѣръ, сравнить оба портрета будущей супруги императора Максимиліана, Біанки Сфорцы, изъ которыхъ одинъ принадлежитъ Леонардо да Винчи, а другой—Бернгарду Штригелю. На картинѣ Леонардо да Винчи, несмотря на богатство украшеній, все необыкновенно просто. У Штригеля, напротивъ, костюмъ при всемъ стремленіи къ благородству почти не производитъ такого впечатлѣнія, такъ какъ украшенія, и притомъ чрезмѣрно богатыя, помѣщены тамъ, гдѣ они менѣе всего у мѣста. Тѣмъ не менѣе портретъ семьи Максимиліана передаетъ довольно тонко оттѣнки габсбургскаго типа. А если на находящейся въ Мюнхенѣ картинѣ, изображающей патриція Конрада Рѳлингенъ съ его потомствомъ, размѣщеніе восьми дѣтей соотвѣтствуетъ принципу перпендикулярной композиціи, то въ образѣ отца, столь представительнаго въ своей длинной шубѣ, художникъ почти возвысился до монументальнаго стиля Ренессанса.

Въ Ульмѣ на путь XVI вѣка первымъ ступилъ *Мартинъ Шаффнеръ*. Свѣтская causerie вытѣснила у него поучительный священническій тонъ его старшаго земляка Цейтблома. У него нѣтъ ничего жесткаго, грубаго. Все у него элегантно. Богатый готическій орнаментъ соединяется на его главномъ произведеніи—на органныхъ дверяхъ имперскаго монастыря Веттенгаузенъ, нынѣ находящихся въ Мюнхенѣ,—съ амурами и дельфинами, весело-радостными эмблемами Ренессанса. Поднимаются пестрыя мраморныя колонны съ коринѳскими капителями, съ переброшенными отъ одной къ другой богато разукрашенными арками. На изображающей схожденіе Св. Духа кар-

тинѣ оба стиля еще борются другъ съ другомъ. Среди пространства, воспроизведеннаго въ духѣ Ренессанса, движутся фигуры въ готическихъ облаченіяхъ, а мимо колоннъ взоръ падаетъ на детально выписанный пейзажъ. Лучше распоряжается онъ новыми элементами стиля въ своемъ Благовѣщеніи. Итальянцу эпохи чинквеченто показалось бы, несомнѣнно, нѣсколько комичнымъ, что Шаффнеръ помѣщаетъ на заднемъ фонѣ на правой сторонѣ кровать Маріи и въ духѣ кватроченто присоединяетъ къ главной картинѣ еще сцену искушенія. Зато головка Маріи, ея волнистые волосы выдержаны довольно удачно въ итальянскомъ вкусѣ. И если онъ переноситъ сцену изъ уютной комнаты во дворецъ, то и въ этомъ сказалось устремленіе нѣмецкаго искусства изъ міра интимности въ міръ благородства.

Еще отчетливѣе иллюстрируетъ эти тенденціи изображеніе Успенія Маріи. Художникъ, котораго коснулся величаво-представительный духъ чинквеченто, смутно ощущаетъ вульгарность домашняго жанра ранняго нѣмецкаго искусства. Всѣ предыдущіе нѣмецкіе художники—Шонгауеръ, «творецъ житія Маріи», старшій Гольбейнъ и Дюреръ—изображали Успеніе Богородицы такъ, что вводили зрителя въ комнату, гдѣ лежитъ больная Марія. По мнѣнію Шаффнера, это недостаточно благородно. Хотя на фонѣ и виднѣется кровать подъ балдахиномъ, сцена, повидимому, разыгрывается въ церкви, гдѣ Марія молилась и гдѣ она вдругъ падаетъ въ обморокъ, окруженная апостолами.

Еще лучше сумѣли говорить по-итальянски аугсбургскіе художники. Вѣдь Аугсбургъ былъ тогдашнимъ Парижемъ, не старомодно-замкнутымъ городомъ въ родѣ Нюрнберга, а оживленнымъ, какъ настоящій большой городъ. И даже въ наше время, несмотря на нивеллирующія условія жизни, оба города сохраняютъ это различіе. Въ Нюрнбергѣ готическіе соборы, дарохранительницы съ вычурными украшеніями, тѣсные переулочки. Въ Аугсбургѣ, напротивъ,—широкія улицы, мощные дворцы въ стилѣ Ренессанса, колодцы, украшенные статуями. Въ особенности Августовскій фонтанъ (Augustusbrunnen) является какъ бы гербомъ города, гордымъ указаніемъ на римское происхожденіе Augusta Vindelicorum. Не только римской колоніей сознавалъ себя Аугсбургъ. Его торговыя сношенія съ Венеціей дѣлали его уголкомъ Италіи на нѣмецкой землѣ. Венеція была, такъ сказать, университетомъ для аугсбургскихъ купцовъ. Въ Венеціи въ Fondaco dei Tedeschi провели Фуггеры свои годы ученія. Такъ и аугсбургскіе художники являются, такъ сказать, венеціанцами сѣвера.

Только одинъ *Ульрихъ Аптъ* производитъ еще сѣверно-нидерландское впечатлѣніе въ своихъ картинахъ въ Аугсбургѣ (Распятіе) и въ Мюнхенѣ (алтарь университетской церкви и плачъ надъ тѣломъ Христа). Хотя онъ дожилъ до 1532 г., онъ продолжаетъ придерживаться грубоватаго реализма кватроченто. Свои картины онъ перегружаетъ фигурами. Опредѣленные свѣтовые эффекты указываютъ на то, что онъ находился подъ вліяніемъ какого-нибудь нидерландскаго художника, можетъ быть, Герарда Давида.

Картины остальныхъ художниковъ указываютъ, напротивъ, на

Гольбейнъ: *Эразмъ.*

югъ. *Гансъ Бургкмайръ* вышелъ, правда, изъ школы Шонгауера. Въ мюнхенской Пинакотекѣ хранится картина, которую онъ посвятилъ своему учителю. Однако если въ 1501 г. его ученикомъ становится венеціанецъ Гаспаре Страффо, если на фонѣ гравюры «Смерть—губительница» съ ея свѣтотѣнью изображенъ каналъ съ гондолами, то подобные факты указываютъ на его связь съ Венеціей. Не ищите у него особой глубины. Вѣроятно, то было лишь странной выходкой или повтореніемъ излюбленнаго въ нѣмецкомъ искусствѣ мотива, если на своемъ автопортретѣ онъ изобразилъ себя съ угрюмымъ лицомъ рядомъ съ женой, держащей въ рукѣ металлическое зеркало, въ которомъ отражаются два черепа.

Въ остальныхъ своихъ произведеніяхъ онъ—радостное дитя земного міра. Воспроизводя въ своихъ гравюрахъ темы въ родѣ Крестныхъ Страданій или Апокалипсиса, онъ не болѣе, какъ ремесленникъ, вправляющій заимствованныя у другихъ идеи въ привлекательную рамку. И все-таки его эффектность и элегантность, его тонкій вкусъ тогда были рѣдкостью въ Германіи.

Гравюры, изображающія тріумфальное шествіе Максимиліана, не только цѣнные документы, характеризующіе моды и оружіе этой эпохи. Изумительно, какой легкой рукой онъ повсюду расточаетъ красоту. Эта любовь къ гармоніи въ области формы и краски отличаетъ и его картины. Венеціанцевъ напоминаетъ архитектура въ духѣ Возрожденія, вздымающаяся мощно величаво надъ фигурами. Венеціанцевъ напоминаетъ и способъ, какъ онъ помѣщаетъ тронъ Маріи среди пейзажа. Южный отпечатокъ лежитъ и на головкахъ его Мадоннъ съ ихъ правильными овальными лицами и свободно ниспадающими волосами. Придавая рту капризное, немного кривое положеніе, онъ старался сблизить ихъ съ Мадоннами Беллини, съ скорбной мечтательностью сѣверо-итальянскихъ твореній. Напоминаетъ венеціанцевъ даже его отношеніе къ пейзажу, ибо всегда онъ возсоздаетъ природу юга, «гдѣ въ темной листвѣ пылаютъ золотистые апельсины», а не нѣмецкую, никогда не передаетъ онъ отчетливымъ рисункомъ отдѣльныя подробности, а всегда свѣтовыя Stimmungen, въ которыхъ единичныя формы растворяются въ декоративной массѣ.

Варвара Бургкмайра (въ Берлинѣ) представляетъ собой самый разительный, какой только можно придумать, контрастъ къ женскимъ типамъ его учителя Мартина Шонгауера. У послѣднихъ царитъ готическая грація, все стройно и угловато, у его ученика мы видимъ шелковыя платья, ниспадающіе пышными складками вдоль тѣла, толстыя круглыя цѣпочки вокругъ шеи, и руки, широкимъ жестомъ покоящіяся на животѣ. На находящейся въ Нюрнбергѣ картинѣ, гдѣ изображены Св. Себастіанъ и императоръ Генрихъ, онъ помѣщаетъ по примѣру Чимы да Конельяно фигуры въ изящный небольшой храмъ, изъ котораго открывается видъ на пейзажъ. Вполнѣ соотвѣтствуютъ венеціанскимъ прообразамъ также важныя позы и размахъ въ распланировкѣ. Свое Св. Семейство онъ помѣщаетъ не въ комнатѣ, не въ нѣмецкой деревнѣ, какъ Дюреръ, а въ пышной лоджіи, покоящейся на коринѳскихъ колоннахъ. Если Аптъ въ своемъ Распятіи еще далъ много-

фигурную картину изъ народнаго быта, то Бургкмайръ, напротивъ, разставилъ крестъ и четыре фигуры среди пейзажа съ благородной простотой. Словомъ, если бы мы стали оцѣнивать нѣмецкихъ художниковъ въ зависимости отъ ихъ умѣнія говорить по-итальянски, то пришлось бы отвести Бургкмайру одно изъ первыхъ мѣстъ.

Нѣсколько болѣе неуклюжій *Гумпольтъ Гильтлингеръ*, творецъ Поклоненія Волхвовъ, представляетъ другой варіантъ этого стиля. А *Кристофъ Амбергеръ* тотъ вообще венеціанецъ. Ангелы, играющіе на музыкальныхъ инструментахъ, мягкія пышныя формы русоволосыхъ женщинъ, роскошныя колоннады, пылающія краски—все производитъ такое впечатлѣніе, будто эти алтарныя картины возникли не на берегахъ Леха, а на лагунахъ. Такъ же точно его портреты доказываютъ, что стремленіе нѣмецкихъ художниковъ воспитать свой вкусъ на великихъ твореніяхъ юга давало иногда прекрасные плоды. Острая наблюдательность нѣмца соединилась здѣсь съ свободнымъ благородствомъ, съ гармонической красочностью венеціанцевъ.

Избѣгаетъ Амбергеръ, какъ Пенцъ и Бегамъ, всего излишняго и чрезмѣрнаго въ костюмѣ. Черный цвѣтъ—основной тонъ. Мужчины держатъ въ рукѣ напр. датскую перчатку. Дамы скользятъ по золотой цѣпочкѣ пальцами, тѣлесный цвѣтъ которыхъ хорошо гармонируетъ съ бѣлизной кружевныхъ манжетокъ. Интерьёръ не выписанъ въ подробностяхъ. Или занавѣсъ намекаетъ на пространство, или головы выдѣляются на совершенно нейтральномъ темномъ или жемчужно-сѣромъ фонѣ. Именно эта простая гамма чернаго, бѣлаго, коричневаго, желтаго и жемчужно-сѣраго тоновъ придаетъ портретамъ Амбергера ихъ аристократическое благозвучіе. Становится понятнымъ, почему Карлъ V, равнодушный къ нѣмецкому искусству, былъ такого хорошаго мнѣнія о портретахъ Амбергера. Тиціанъ изобразилъ Карла V апатичнымъ человѣкомъ, уже помышляющимъ уединиться въ монастырѣ С. Хусте. У Амбергера онъ еще молодой франтъ, выведенный Гюго въ драмѣ «Эрнани». Блѣдное лицо съ выступающимъ впередъ подбородкомъ, оттѣненнымъ рыжеватой бородкой, черный цвѣтъ берета и плаща, свѣтло-коричневыя перчатки и жемчужно-сѣрый фонъ создаютъ на хранящейся въ Берлинѣ картинѣ очень тонкую гармонію.

Такъ точно и въ портретѣ стараго базельскаго космографа Себастіана Мюнстера онъ создалъ обвѣянный благородной прелестью портретъ ученаго. Нѣтъ въ немъ ничего мелочнаго, что отличаетъ портреты ученыхъ, вышедшихъ изъ-подъ кисти Кранаха. Пребываніе въ Италіи, близость Тиціана помогли Амбергеру отрѣшиться отъ всего филистерскаго, пропитать свои картины величавымъ спокойствіемъ твореній венеціанцевъ. Это та самая благородная простота, которая отличаетъ стиль Мороне.

Подобными же портретами завоевалъ себѣ міровую славу и послѣдній изъ аугсбургскихъ художниковъ, младшій Гольбейнъ.

Гольбейнъ и болѣе поздніе нѣмецкіе художники.

БАЛЬДУНГЪ: Св. Христофоръ.

Гольбейнъ и Дюреръ считаются величайшими нѣмецкими художниками XVI вѣка. Невольно напрашивается ихъ противопоставленіе не во имя того, чтобы — какъ то обычно дѣлается — установить, который изъ нихъ крупнѣе, а потому, что подобныя сравненія являются цѣннымъ матеріаломъ для сравнительной характеристики.

Прежде всего бросается въ глаза, какія измѣненія произошли со временъ выступленія Дюрера въ нѣмецкомъ искусствѣ. Дюреръ началъ свою дѣятельность ученикомъ Вольгемута вычурными, угловатыми готическими произведеніями и съ трудомъ доработался до эвритміи, до простоты. Гольбейнъ съ самаго начала вступилъ на почву Ренессанса, какъ уже и его отецъ — творецъ алтаря Св. Себастіана. Необходимо однако считаться не только съ эпохой, но и съ средой, въ которой они выросли. Тамъ Нюрнбергъ съ его немощенными улицами и тѣсными переулочками, здѣсь—большой элегантный Аугсбургъ, сообщавшій и художникамъ нотку свѣтскости и шлифованности. Къ тому же это были двѣ противоположныя натуры, хотя оба и были нѣмцами. Вы почувствуете это различіе сразу, какъ только вспомните ихъ автопортреты. Дюреръ кажется визіонеромъ. Неподвижными глазами смотритъ онъ въ иной міръ. Онъ похожъ на Христа, появившагося среди людей. Насколько религіознымъ духомъ обвѣяны картины Дю-

рера, настолько свѣтское впечатлѣніе производятъ автопортреты Гольбейна. Иногда у него гладко выбритое лицо (картина хранится въ Базелѣ), иногда, напротивъ, борода (болѣе поздній автопортретъ, хранящійся въ Уффиціяхъ). Тамъ онъ одѣтъ въ благородное облаченіе, въ плащъ и беретъ, здѣсь онъ держится съ беззаботностью художника. Обоимъ произведеніямъ обща—въ противоположность автопортрету Дюрера—чисто свѣтская, холодно-безстрастная нотка. Гольбейнъ не облекся въ торжественную драпировку, а одѣтъ, какъ всѣ. Онъ смотритъ не въ потусторонній міръ, а созерцаетъ яснымъ взоромъ свѣтло-голубыхъ глазъ окружающую жизнь.

Таково и различіе между творчествомъ обоихъ художниковъ. Мыслитель Дюреръ воплощаетъ и въ качествѣ художника идеи, свою мощную личность. Искусство его поэтично и сказочно, въ его основѣ лежитъ элементъ рефлексіи, стремленіе углубиться въ міръ таинственныхъ аллегорій. Гольбейнъ никогда не изображалъ такихъ аллегорическихъ идей. Чужда ему и задушевность Дюрера. Если вы посмотрите на Іеронима Дюрера, то вы точно видите его самого, какъ онъ сидитъ въ своей тихой кельѣ, работаетъ надъ своими гравюрами и радуется при видѣ того, какъ солнечные лучи такъ мило играютъ на полу и на ларцахъ. Перелистайте его Житіе Маріи и вы придете въ восторгъ отъ того семейнаго чувства, которымъ такъ библейски-задушевно вѣетъ отъ этого произведенія. Въ его пейзажахъ живетъ онъ самъ—съ посохомъ въ рукѣ бродитъ онъ, свободный и радостный, по горамъ и долинамъ. Къ Гольбейну у васъ никогда не будетъ такого простого человѣческаго отношенія. Въ его твореніяхъ нѣтъ интимныхъ уголковъ, таинственныхъ мѣстечекъ, приглашающихъ мечтать и размышлять.

Зато въ немъ есть нѣчто другое, чего нѣтъ у Дюрера, нѣчто, достойное удивленія. Дюреръ похожъ на Клингера. Онъ такъ погружался въ свои мысли, что въ концѣ-концовъ запутывался въ нихъ. За глубокомысленными и задушевными подробностями, которыя онъ нагромождалъ въ своихъ произведеніяхъ, онъ въ большинствѣ случаевъ забывалъ конечную цѣль искусства—красоту формы. Вѣдь и скульптору Максу Клингеру эти побочныя мысли помѣшали создать великое цѣльное произведеніе, тогда какъ Родэнъ, мыслившій только формально, а не литературно, творилъ одинъ шедевръ за другимъ. То же приложимо и къ Гольбейну. Такъ какъ онъ относился къ своимъ темамъ не какъ человѣкъ, а какъ художникъ, то онъ тѣмъ лучше могъ выявить содержащіяся въ нихъ художественныя цѣнности. Если поэтому его произведенія ничего не говорятъ душѣ, то они являются тѣмъ большимъ лакомствомъ для глаза, желающаго насладиться искусствомъ, какъ таковымъ.

Характеренъ для Гольбейна прежде всего великолѣпный ремесленно-художественный талантъ. Когда ихъ отецъ былъ вынужденъ покинуть Аугсбургъ, то Гансъ и его старшій братъ *Амвросій* отправились въ Базель, въ одинъ изъ центровъ тогдашней книжной торговли, гдѣ братья надѣялись найти себѣ обильный заработокъ въ качествѣ иллюстраторовъ. Амвросію, повидимому, не удалось осуществить эту мечту. Снабдивъ иллюстраціями одно изъ произведеній

Томаса Мурнера (Gäuchmatt), онъ исчезаетъ съ нашего горизонта. Гансъ, напротивъ, скоро обнаружилъ удивительную разносторонность. Подобно тому, какъ Дюреръ началъ свою дѣятельность рисунками къ Апокалипсису, такъ Гольбейнъ—рисунками для заглавныхъ листовъ книгъ. Между тѣмъ, какъ и въ этой области Дюреръ оставался мыслителемъ, у Гольбейна все блещетъ спокойной, ясной элегантностью. Быть можетъ, лучше всѣхъ остальныхъ нѣмцевъ сжился онъ съ духомъ Ренессанса. Онъ умѣлъ играть гирляндами и гермами, сфинксами и геніями, какъ одни только художники юга. Гольбейнъ работалъ не только въ области книжной иллюстраціи, но и въ сферѣ художественной промышленности. Между тѣмъ какъ дюреровы эскизы художественно-промышленныхъ предметовъ подобны драмамъ, непригоднымъ для постановки, такъ какъ онъ вкладывалъ въ нихъ столько мыслей, что ни одинъ художникъ-ремесленникъ не могъ возсоздать эти эскизы, у Гольбейна все дышетъ своеобразіемъ и ясностью и вмѣстѣ съ тѣмъ такъ просто, что не мѣшаетъ практическому осуществленію. Онъ знаетъ въ точности, какія требованія можно предъявить ремесленнику и какія—матеріалу. Если мы перейдемъ отъ его орнаментальныхъ къ его фигурнымъ рисункамъ, то передъ нами прежде всего его эскизы для живописи по стеклу. Святые, Мадонны и ангелы смѣняются великолѣпными фигурами ландскнехтовъ въ ловко сшитомъ живописномъ костюмѣ. Изумительно, какъ остроумно помѣщаетъ онъ эти фигуры въ пространство, какъ удачно онъ сводитъ второстепенныя подробности къ декоративно-дѣйствующимъ линіямъ. Онъ же авторъ этюдовъ дамскихъ костюмовъ, возрожденныхъ сорокъ лѣтъ тому назадъ Макартомъ и Каульбахомъ. Это было какъ разъ то время, когда увлеченіе Ренессансомъ произвело полный переворотъ въ области моды. Стоявшій въ самомъ центрѣ жизни Гольбейнъ создавалъ картины модъ, эскизы для портныхъ, какъ нынѣ ванъ де Вельде, Ольбрихъ и др. Потомъ онъ вдругъ превратился въ пѣвца Мессіады. Но именно это произведеніе обнаруживаетъ особенно отчетливо его отличіе отъ Дюрера. Дюреръ творилъ въ своихъ гравюрахъ о Страстяхъ Господнихъ глубокомысленныя религіозныя поэмы, проповѣдовалъ народу житіе Спасителя. Гольбейнъ, напротивъ, пишетъ эскизы для картинъ на стеклѣ и интересуется только тѣмъ, какъ наиболѣе декоративно вмѣстить силуэтъ фигуръ въ окружающую ихъ рамку. Все у него носитъ характеръ орнамента. Взору вашему открываются праздничные залы въ духѣ Ренессанса, предстаютъ воины въ броняхъ, въ какія ихъ одѣвалъ Мантенья, античныя кресла, балюстрады, колонны, гирлянды, медали римскихъ императоровъ и играющіе геніи. То же самое надо сказать и о гравюрахъ, относящихся къ тому же кругу идей. Дюреръ никогда не былъ простымъ иллюстраторомъ. Онъ воплощалъ въ рисунки свои собственныя мысли. Созданныя Гольбейномъ иллюстраціи къ Библіи были ему заказаны издателями. И вотъ онъ берется за иллюстраціи къ Апокалипсису, вправляетъ даже эту тему, бывшую для Дюрера глубочайшей тайной, въ ясныя изящно-элегантныя формы. Съ одинаковымъ безстрастіемъ украшаетъ онъ своими рисунками какъ вульгату, такъ и переводъ Лютера. Доставлялъ же и Ветхій Завѣтъ случай

нарисовать привлекательную виньетку. Даже въ своей Пляскѣ смерти онъ остается жизнерадостнымъ человѣкомъ, не боящимся ни ада, ни чорта, легко творящимъ, никогда не задумывающимся художникомъ, подъ кистью котораго все безъ труда становится орнаментальной цѣнностью.

Присмотримся къ главнѣйшимъ изображеніямъ смерти, возникшимъ до Гольбейна. Къ XIII вѣку относится величественное Торжество смерти на кладбищѣ въ Пизѣ. Въ концѣ XV вѣка написалъ Лоренцо Коста свое Торжество смерти для церкви Санъ Джьакомо Маджьоре въ Болоньѣ. Къ этому же времени относится и дѣятельность нѣмецкихъ авторовъ гравюръ. Творецъ «амстердамскаго кабинета» создаетъ свои двѣ гравюры съ тремя мертвыми царями, преграждающими дорогу тремъ живымъ, и со смертью, положившей руку на плечо юноши. На другихъ гравюрахъ изображено, какъ смерть пускаетъ свои стрѣлы въ людей, или какъ она играетъ въ шахматы съ королями или духовными лицами. Затѣмъ слѣдуютъ: гравюра Дюрера съ рыцаремъ, смертью и дьяволомъ, гравюра Буркмайра, изображающая, какъ смерть поставила ногу на грудь воина, поверженнаго на землю, и гравюра Урса Графа, гдѣ смерть сидитъ въ видѣ шпильмана на деревѣ и смотритъ оттуда внизъ на двухъ ландскнехтовъ, любезничающихъ съ проституткой. Остается еще упомянуть двухцвѣтную гравюру Ганса Вехтлина съ символомъ смерти и картины Ганса Бальдунга, гдѣ оборотень цѣлуетъ своими губами скелета уста цвѣтущихъ молодыхъ женщинъ.

Въ Пляскѣ смерти Гольбейна нѣтъ демоническаго настроенія, отличающаго многія изъ этихъ произведеній. Смерть въ его глазахъ не великая, царящая надъ міромъ, сила. Для него она—ландскнехтъ, которому доставляетъ удовольствіе бить и задѣвать штатскихъ. Зритель всегда остается холоднымъ, удивляясь лишь таланту рисовальщика, способнаго создавать такія ясныя и свободныя линіи. Нѣтъ надобности подчеркивать, что художникъ, умѣвшій дѣлать изъ любой виньетки, изъ любого эскиза для живописи по стеклу настоящій декоративный шедевръ, долженъ былъ обладать большимъ талантомъ и къ стѣнописи. Гольбейнъ отличался въ самомъ дѣлѣ необычайнымъ архитектоническимъ чутьемъ. Если вы посмотрите на его гравюру, изображающую, напр., царицу саавскую, то вы не сможете отдѣлаться отъ мысли, что художникъ, нарисовавшій этотъ фасадъ дворца, создалъ бы великолѣпнѣйшія зданія, если бы у него была къ тому возможность. Но именно этой возможности у него не было. И вотъ онъ долженъ былъ довольствоваться мнимой архитектурой. Онъ взбирается на лѣса и создаетъ раскрашенные фасады, еще и теперь пользующіеся такой популярностью въ южной Германіи и въ Тиролѣ. Но и въ этихъ работахъ живетъ величавая архитектоническая фантазія. Удивительно, какъ онъ умѣетъ строить пространство, съ какими малыми средствами онъ превращаетъ простой обывательскій домъ въ сказочный дворецъ. Его стѣнопись въ музеѣ въ Базелѣ—единственные образцы истинно-монументальнаго стиля, возникшія въ XVI вѣкѣ по сю сторону Альпъ. Стоило ему только увеличить свои иллюстраціи къ Библіи, чтобы

Бургкмайръ: *Св. Ульрихъ.*

Бургкмайръ: *Св. Варвара.*

Штригель: *Семья патриція.*

Аг. Каррачи: *Портретъ.*

сразу добиться декоративнаго впечатлѣнія. Въ этихъ на видъ незначительныхъ гравюрахъ онъ безчисленное множество разъ рисовалъ просторные залы въ духѣ Ренессанса, гдѣ люди двигаются свободно и радостно. Безчисленное множество разъ сводилъ онъ въ другихъ гравюрахъ пейзажъ къ крупнымъ орнаментальнымъ цѣнностямъ. Стѣнныя картины сразу обнаружили всѣ тѣ зародыши, которые были заложены въ этихъ маленькихъ виньеткахъ. Величавая диспозиція массъ придаетъ имъ монументальное дѣйствіе, равнаго которому мы тщетно будемъ искать во всемъ нѣмецкомъ искусствѣ. Въ особенности картина, изображающая Самуила, предостерегающаго Саула, съ ея простымъ, залитымъ кроваво-краснымъ сіяніемъ, пейзажемъ, на фонѣ котораго могучими силуэтами выступаютъ фигуры, дышитъ величіемъ, напоминающимъ Ретеля.

Рядомъ съ иллюстраторомъ и декораторомъ съ его изумительнымъ пониманіемъ декоративной цѣнности линій стоитъ далѣе реалистъ, создававшій въ своихъ станковыхъ картинахъ чудеса точнѣйшаго воспроизведенія природы. До извѣстной степени вспоминается двойной талантъ Менцеля. Если вы возьмете въ руки орнаментальныя иллюстраціи Менцеля къ сочиненіямъ Фридриха Великаго, то васъ удивитъ легкость, съ какой этотъ художникъ, памятный прежде всего своими реалистическими картинами, вращался въ мірѣ остроумныхъ aperçus. Такъ и Гольбейнъ, этотъ играя творящій декораторъ, этотъ творецъ орнаментальныхъ импровизацій, является въ своихъ картинахъ масляными красками олицетвореніемъ реализма, художникомъ, всегда считающимся съ моделью, никогда не отдающимся во власть свободной фантазіи, художникомъ, сосредоточивающимъ всѣ свои силы въ одномъ пунктѣ: перенести природу на полотно безъ всякихъ пропусковъ.

Въ своемъ трудѣ о Веласкесѣ Юсти дѣлаетъ различіе между художниками, сила которыхъ скорѣе въ самопроизвольномъ творчествѣ, и художниками, сила которыхъ больше въ воспроизведеніи природы. Эти слова не совсѣмъ приложимы къ Гольбейну, такъ какъ его рисунки—шедевры самопроизвольнаго творчества, но они весьма примѣнимы къ тѣмъ его произведеніямъ, которыя обычно возникаютъ въ памяти, когда произносится его имя. Въ качествѣ станкового живописца онъ въ самомъ дѣлѣ родоначальникъ той семьи могучихъ, чуждыхъ всего трансцендентальнаго, работниковъ, къ которой потомъ принадлежали Веласкесъ, Курбэ и Лейбль. Дюреръ увлекаетъ и волнуетъ душу. Гольбейнъ, напротивъ, напоминаетъ намъ о томъ, что главная задача художника перевести съ наивозможно большимъ вкусомъ то, что онъ видитъ, на языкъ красокъ и формъ. Лучше всѣхъ остальныхъ художниковъ разрѣшилъ онъ задачу, поставленную живописи великимъ Леонардо: она должна, какъ зеркало, отражать явленія. Вспоминаются слова одного французскаго критика о нѣмецкомъ художникѣ Лейблѣ: «есть люди, которые родились быть художниками; такіе люди создаютъ удивительныя вещи».

Уже первое его крупное произведеніе, Христосъ въ музеѣ въ Базелѣ, носитъ только pro forma такое названіе. На самомъ дѣлѣ это геніально нарисованное тѣло, передъ которымъ въ наши дни стояли

съ благоговѣніемъ Леонъ Бонна и Вильгельмъ Трюбнеръ. Подпись: «Iисусъ Христосъ Rex Iudaeorum» носитъ чисто орнаментальный характеръ. Гольбейна привлекала здѣсь чисто живописная задача, сдѣлать такъ, чтобы отливающее зелено-сѣрымъ цвѣтомъ тѣло пикантно выдѣлялось на фонѣ бѣлаго савана. Въ другихъ его произведеніяхъ центръ тяжести перенесенъ на красочную симфонію костюма. Красавицы-женщины, сильно декольтированныя, въ роскошныхъ нарядахъ,—сестры тѣхъ, которыхъ онъ изображалъ въ своихъ гравюрахъ модъ,—выступаютъ въ качествѣ святыхъ: впослѣдствіи онѣ возбуждали въ груди собравшихся въ Базелѣ реформаторовъ то же возмущеніе, съ которымъ въ Италіи Саванарола вооружался противъ фресокъ Гирландайо. На находящейся въ Солотурнѣ картинѣ, изображающей Мадонну, онъ помѣщаетъ свою жену, тогда еще молодую Эльсбетъ Шмитъ и своего маленькаго первенца. По бокамъ почетной стражей стоятъ, какъ на сѣверо-итальянскихъ картинахъ, рыцарь и монахъ. Это тотъ же духъ, которымъ вѣетъ отъ Мадонны Кастельфранко Джьорджьоне. Подобная благородная простота была невозможной, когда Гольбейнъ писалъ Мадонну по заказу бургомистра Мейера. Надлежало въ духѣ картинъ-эпитафій соединить вокругъ Маріи цѣлое семейство—мужа, его двухъ женъ (живую рядомъ съ мертвой) и троихъ дѣтей. Съ какимъ мастерствомъ рѣшилъ Гольбейнъ эту задачу! Объ этой дармштатской Мадоннѣ (и дрезденской, ранѣе считавшейся оригиналомъ) написаны цѣлые трактаты. Особенно охотно проводилась параллель между картиной Гольбейна и Сикстинской Мадонной. У Рафаэля—небесное сіяніе, здѣсь—домашній уютъ. Изображена Марія въ видѣ патронессы нѣмецкой семьи. Забывали при этомъ, что въ обоихъ произведеніяхъ трактуются совершенно разные мотивы. Когда итальянцы изображали Марію милостивой матерью, то и они стремились къ такой семейственности. Вспомнимъ хотя бы картину Пьеро делла Франческа, изображающую герцога Федериго Урбинскаго, или картину Бельтраффіо, изображающую герцога Франческо Сфорца, или наконецъ картину Лоренцо Косты, изображающую Джьованни Бентиволью съ женой, четырьмя сыновьями и семью дочерьми. Есть ли какое-нибудь отличіе между этими картинами и твореніемъ Гольбейна? Какъ у Пьеро делла Франческа, и у него фигура помѣщена въ нишѣ. Если задаться вопросомъ о вліяніяхъ, то, быть можетъ, можно было бы доказать, что поднятая для защиты рука Младенца воспроизводитъ аналогичный жестъ на «Мадоннѣ della Vittoria» Мантеньи. Не меньше споровъ вызвали оба нагихъ младенца. Марія—говорили—взяла на руки больное дитя, а Младенцемъ-Христомъ является красивый нагой мальчуганъ, стоящій на переднемъ планѣ на полу, ибо обыкновенный ребенокъ не стоялъ бы голымъ. Подобныя вольности были однако недопустимы въ старой церковной живописи. Въ смыслѣ композиціи Гольбейну нуженъ былъ совершенно незначительный ребенокъ на рукахъ монументально-величавой Маріи, а съ другой стороны онъ изобразилъ маленькаго Мейера голымъ, такъ какъ безъ этой голой фигурки стоящая напротивъ дѣвочка въ бѣломъ не имѣла бы своего дополненія. Если бы, напр., ребенокъ былъ одѣтъ въ черное, то вся композиція потеряла бы

свое равновѣсіе. Вообще, невозможно говорить въ данномъ случаѣ о религіозности, о тоскѣ по небесамъ, о лирической нѣжности и мягкости. Напротивъ, именно эта Мадонна лучше всего показываетъ, куда устремлялся талантъ художника.

Гольбейнъ, какъ и болѣе ранніе итальянцы, усматривалъ свою задачу главнымъ образомъ въ томъ, чтобы написать рядъ хорошихъ портретовъ. Онъ и сдѣлалъ это. Портреты бургомистра и его двухъ женъ могутъ быть сопоставлены развѣ только съ портретами дарителей на гентской алтарной картинѣ Яна ванъ Эйка. Этимъ собственно уже указано величіе Гольбейна, указано, въ чемъ его классичность. Онъ былъ величайшимъ портретистомъ XVI вѣка по сю сторону Альпъ.

Задушевная обывательщина—такова сущность портретиста Кранаха. Не какъ художникъ, а какъ рисовальщикъ блисталъ портретистъ Дюреръ. Гольбейнъ такой же, какъ они, нѣмецъ, а все же онъ насквозь свѣтскій человѣкъ, не уступающій ни одному итальянцу въ элегантной живописной гибкости.

Уже отецъ его, старикъ Гансъ Гольбейнъ, былъ чрезвычайно тонкимъ портретистомъ. Его рисунки, гдѣ изображены: онъ самъ, его братъ Зигмундъ, его сыновья Амвросій и Гансъ, придворный шутъ Кунцъ и головы тупо-фанатичныхъ, заплывшихъ жиромъ монаховъ, превосходны въ своемъ родѣ; при помощи ничтожныхъ средствъ созданы яркіе характеры. Тѣ же качества—простота и непосредственная естественность—отличаютъ произведенія его сына. А съ этими достоинствами соединяется еще одна въ Германіи очень рѣдкая черта: удивительное пониманіе сущности красокъ.

Первоначально Гольбейнъ отличался нѣкоторой мелочностью. Въ портретахъ бургомистра Якова Мейера и его жены, урожденной Каннегисеръ, написанныхъ въ первые годы его дѣятельности въ Базелѣ, онъ совершенно по-дѣтски щеголяетъ своимъ знаніемъ итальянскаго искусства. Единство впечатлѣнія нарушается филёнчатыми потолками и пестрыми колоннами. На портретѣ молодого юриста Бонифація Амербаха онъ помѣщаетъ доску съ надписью, сдѣланной классическими буквами, аналогичную той, которую на картинѣ Мантеньи въ Camera degli Sposi въ Мантуѣ держатъ нагіе геніи. При всемъ своемъ богатствѣ деталями уже эта картина блещетъ красочнымъ благородствомъ. Черный цвѣтъ костюма, бѣлый цвѣтъ доски и голубой цвѣтъ фона сливаются въ очень эффектный, прохладный аккордъ. Потомъ онъ пошелъ рѣшительно навстрѣчу идеалу простоты Ренессанса. Оба портрета Доротеи Оффенбургъ производятъ почти итальянское впечатлѣніе. Портреты куртизанокъ были дотолѣ немыслимы въ нѣмецкомъ искусствѣ. Декольтированный бюстъ, широкій, красивый жестъ, эффектный занавѣсъ—все заставляетъ вспомнить скорѣе какую-нибудь венеціанскую bella, чѣмъ базельскую дѣвушку. На своей гравюрѣ Дюреръ придалъ Эразму героическій оттѣнокъ. То былъ идеализированный портретъ, какимъ представлялъ себѣ великій художникъ великаго ученаго, котораго никогда не видалъ. Гольбейнъ нарисовалъ его такимъ, какимъ онъ продолжаетъ жить въ исторіи: на темномъ занавѣсѣ выдѣляется рѣзко очерченный, немного насмѣшли-

вый профиль остроумнаго скептика. За этимъ портретомъ, возникшимъ въ Базелѣ, послѣдовали портреты, написанные имъ въ Лондонѣ въ качествѣ гостя нѣмецкихъ купцовъ. Можно ли въ одно и то же время быть такимъ безпритязательнымъ и обладать такимъ изысканнымъ вкусомъ? Гольбейнъ не раздумывалъ надъ вопросомъ, какъ изображать людей. У него была готовая схема, которую онъ часто повторяетъ. На голубомъ фонѣ выдѣляется голова. Имя изображеннаго лица, его возрастъ и годъ написанія картины обыкновенно присоединены латинскими буквами, образующими на нейтральномъ фонѣ изящное орнаментальное украшеніе. Одинъ держитъ въ рукѣ кошелекъ, другой— письмо. Третій сидитъ за письменнымъ столомъ, на которомъ видны чернильница, перо, печать, бумаги и ящичекъ съ деньгами. Наиболѣе подробно разработаны эти второстепенныя подробности на портретѣ Іёрга Гисце. Молодой купецъ сидитъ въ своей конторѣ. На восточной скатерти стоитъ ваза съ цвѣтами и открытая шкатулка съ деньгами. У стѣны — этажерка съ вѣсами, письмами, книгами и клубкомъ нитокъ. Какъ все это нарисовано! Какой красивый блескъ разлитъ во всей картинѣ! Даже такой художникъ, какъ Лейбль, не сумѣлъ бы такъ нарисовать эту nature morte. Этотъ интересъ къ nature morte характеренъ вообще для всей манеры Гольбейна. Психологъ Дюреръ стремился вложить въ изображаемое лицо какъ можно больше духовнаго выраженія. Для живописца Гольбейна человѣческая голова была только однимъ изъ многихъ morceau. Ваза съ цвѣтами интересовала его такъ же, какъ голова господина Гисце. И именно потому, что онъ смотрѣлъ на вещи только, какъ художникъ, его портреты, если не какъ портреты, то во всякомъ случаѣ какъ картины лучшее, что было создано въ Германіи. Въ особенности въ тѣхъ случаяхъ, когда онъ сочетаетъ голубой и черный, зеленый и сѣрый тона, получается прохладно-серебристая гармонія, невыразимо изящная и благородная.

Въ знаменитой семейной картинѣ, написанной какъ прощаніе съ своими, прежде чѣмъ онъ окончательно переселился въ Англію, это искусство для искусства имѣетъ почти дьявольскій привкусъ. Его жена Елизавета, которую онъ когда-то изобразилъ на солотурнской Мадоннѣ такой пышной красавицей, стала теперь старухой, лишенной всякой прелести. Мутными, подернутыми слезой глазами смотритъ она на насъ. Точно все еще вѣря, что она сможетъ приковать къ себѣ мужа, она надѣла платье съ глубокимъ вырѣзомъ. Какъ цыплята къ насѣдкѣ, жмутся къ ней дѣти. А взоръ художника Гольбейна покоится холодно и равнодушно на поблекшей, дряблой кожѣ тѣла жены, на грустныхъ, невыразимо грустныхъ личикахъ обоихъ дѣтей. Чѣмъ-то ледянымъ, душу раздирающимъ вѣетъ отъ картины, которая есть вмѣстѣ съ тѣмъ одинъ изъ шедевровъ искусства...

Нѣтъ, разумѣется, ничего сантиментальнаго и въ болѣе позднихъ его картинахъ, когда онъ въ качествѣ придворнаго художника Генриха VIII писалъ портреты людей, которыхъ тотъ посылалъ на эшафотъ. Равнодушно, какъ онъ покинулъ родину, поступилъ онъ и на службу къ королю, казнившему смертной казнью Томаса Моруса. Одинъ только разъ приходитъ на память пляска смерти, устроенная Генрихомъ VIII.

Королевскаго казначея сэра Брайана Тьюка онъ изобразилъ рядомъ со скелетомъ. Но вѣдь это мотивъ, часто повторяющійся въ тогдашнемъ нѣмецкомъ искусствѣ. Гольбейнъ воспроизвелъ его только потому, что его привлекала интересная арабеска скелета. А вообще его картины далеки отъ всѣхъ ужасовъ, творившихся кругомъ. Ему приходилось изображать людей, которымъ ежечасно грозила смерть. И онъ исполнялъ свою работу, не моргнувъ глазомъ, дѣловито и со вкусомъ. Онъ былъ почти живой camera obscura. Чуждый всего человѣческаго, онъ передавалъ на полотнѣ то, что видѣлъ его глазъ. Передавалъ же онъ все это съ абсолютной точностью негатива. Какъ удивительно разностороненъ былъ этотъ художникъ! Обычно портретисты люди односторонніе. Нѣкоторыя головы имъ удаются, передъ другими они стоятъ безпомощно. Янъ ванъ Эйкъ приходилъ въ восторгъ отъ явнаго безобразія, отъ странно-причудливыхъ носовъ, морщинистыхъ рукъ и изборожденныхъ лицъ. Творецъ четырехъ апостоловъ, Дюреръ хорошъ какъ портретистъ, лишь когда возсоздаетъ головы мыслителей. Англійскій преемникъ Гольбейна, ванъ Дейкъ совершенно не умѣлъ воспроизводить рѣзкіе мужественные характеры и чувствовалъ себя въ своей стихіи только, когда ему приходилось изображать граціозную женственность и франтоватыхъ аристократовъ.

Гольбейнъ уже раньше воспроизводилъ въ Лондонѣ умныхъ, расчетливыхъ, трудолюбивыхъ купцовъ такъ же хорошо, какъ неуклюжихъ, добродушныхъ, сожженныхъ солнцемъ, пахнувшихъ виски, смѣлыхъ моряковъ. Ему нетрудно было сжиться быстро и съ атмосферой придворной жизни. И именно благодаря своей безжалостной дѣловитости картины его знакомятъ насъ съ жизнью эпохи Генриха VIII лучше объемистыхъ историческихъ трудовъ. Передъ нами прежде всего самъ Генрихъ VIII, толстый и грубый. Было бы такъ естественно именно въ данномъ случаѣ избрать позу не фронтальную. Тѣмъ не менѣе Гольбейнъ выбралъ именно эту позу. Упираясь одной рукой въ талью—другой играя рукояткой шпаги, плотный и жестокій, король производитъ впечатлѣніе олицетворенія эпохи, когда государи еще стояли гигантами-колоссами на плечахъ своихъ подданныхъ. Этотъ портретъ воплощаетъ принципъ: l'etat c'est moi ярче и ужаснѣе, нежели портретъ Людовика XIV Риго, гдѣ нагромождены въ изобиліи знаки королевской власти. А если вспомнить, по какимъ путямъ потомъ пошла придворная живопись, то вы не откажете въ своемъ уваженіи и характеру художника. Есть что-то величественное въ этой угловатой плебейской гордости, не научившейся льстить даже у подножія престола. Картина говоритъ между прочимъ и о томъ, что Гольбейнъ и въ этотъ англійскій періодъ остался вѣренъ прежней любви къ художественному ремеслу. Ибо онъ не только нарисовалъ короля, но и одѣлъ его. Золотая цѣпь, которую онъ носитъ, застежки на его беретѣ, мечъ и унизанныя брилліантами пуговицы—все придумано самимъ Гольбейномъ. Потомъ слѣдуютъ дамы. Съ одинаковой яркостью передавалъ Гольбейнъ тихое благородство Дженъ Сеймуръ и сонливость любительницы блеска Анны Клевской. А портретъ Христины датской, этой умной дѣвушки, велѣвшей передать королю, что она рѣшилась бы выйти за него замужъ

только, если бы имѣла двѣ головы, является вообще чѣмъ-то исключительнымъ въ нѣмецкомъ искусствѣ. Если нѣмецкимъ дамскимъ портретамъ — достаточно вспомнить Біанку Марію Сфорцу Штригеля— нѣкоторая вычурность, нѣкоторая провинціальная расфранченность придаетъ часто комическій оттѣнокъ, портреты Гольбейна могли бы висѣть рядомъ съ твореніями Тиціана, не производя впечатлѣнія безвкусныхъ: такъ все въ нихъ просто, краски и величавый силуэтъ.

Присмотритесь далѣе къ придворному обществу! Что за незабываемые типы увѣковѣчены здѣсь—старый герцогъ Норфолькскій, олицетвореніе строгой лойяльности, епископъ Стокслей, типъ убѣжденнаго англійскаго священника, господинъ де Мореттъ, этотъ истый царедворецъ, подражающій позѣ короля. Раньше эта картина считалась портретомъ Лодовико Моро и приписывалась Леонардо: какъ ни нелѣпо подобное предположеніе, оно имѣло нѣкоторое основаніе, потому что отъ этого благородства вѣетъ не столько нѣмецкимъ, а скорѣе итальянскимъ духомъ. Быть можетъ, наиболѣе импозантнымъ изъ этихъ произведеній является портретъ двухъ пословъ. Дюреръ придерживался поясного портрета, такъ какъ для него—психолога— интересъ представляла только голова, Гольбейнъ, художникъ двора, долженъ былъ приспособляться къ принципу представительности, и первымъ изъ нѣмецкихъ художниковъ онъ создавалъ портреты во весь ростъ. Какъ на портретѣ Гисце, такъ и здѣсь, гдѣ изображены два посла, нагромождена всякая nature morte—восточные ковры, глобусы, гитары, книги. И всѣ эти подробности, тщательно разрисованныя, объединены единымъ красивымъ тономъ.

Примѣчательно, что при всѣхъ живописныхъ своихъ достоинствахъ картины Гольбейна намъ менѣе близки, чѣмъ его рисунки. На насъ наводитъ скуку то адское терпѣніе, съ какимъ старые мастера должны были воспроизводить самыя безразличныя вещи. Мы особенно цѣнимъ такія художественныя произведенія, которыя какъ можно болѣе кратко и сжато выражаютъ то, что хотятъ сказать, которыя позволяютъ намъ слѣдить за тѣмъ, какъ рука художника постепенно одухотворяла матерію. Эта остроумная сжатость присуща рисункамъ Гольбейна въ еще большей степени, чѣмъ его картинамъ. Дюреръ и въ качествѣ рисовальщика отличался необычайной кропотливостью. Вотъ почему его гравюры кажутся намъ теперь часто не болѣе, какъ продуктами огромной терпѣливости. Гольбейнъ пришелъ къ своему стенографическому стилю уже въ силу внѣшнихъ обстоятельствъ. Знатные кавалеры и дамы, портреты которыхъ онъ долженъ былъ писать, не имѣли много свободнаго времени, а Гольбейнъ былъ настолько заваленъ работой, что ему было невозможно все время имѣть передъ глазами модель. Такъ научился онъ работать, какъ въ наши дни работалъ, напр., Ленбахъ. Или яснѣе: чѣмъ для Ленбаха была фотографія, для Гольбейна былъ рисунокъ. Во время непродолжительныхъ сеансовъ онъ дѣлалъ себѣ помѣтки въ видѣ рисунковъ, иногда съ указаніемъ, какой краской потомъ воспользоваться. Въ противоположность Дюреру, предпочитавшему острое перо, Гольбейнъ работалъ преимущественно мягкимъ карандашемъ, легко подчиняю-

щимся давленію руки. Крупными линіями набрасывалъ онъ черты лица, позу, костюмъ. Если вѣрно, что художественное произведеніе тѣмъ болѣе цѣнно, чѣмъ болѣе ничтожными средствами оно достигаетъ своей цѣли, то мы должны отнести хранящіеся въ Виндзоръ-Кэстль рисунки Гольбейна къ величайшимъ твореніямъ всѣхъ вѣковъ. Подобно Дюреру, Гольбейнъ видѣлъ множество деталей. Но онъ не складываетъ отдѣльныя подробности на бумагѣ, а прямо выводитъ ихъ сумму съ ошеломляющей самоувѣренностью. Въ этомъ смыслѣ такіе рисунки, какъ архіепископъ Кэнтерберійскій, какъ лэди Паркеръ, какъ Томасъ Уайаттъ, содержатъ квинтессенцію его искусства. Онъ первый создалъ стиль, въ своей грандіозной простотѣ не имѣющій ничего равнаго себѣ во всемъ искусствѣ XVI в. Чѣмъ суммарнѣе средство, тѣмъ поразительнѣе эффектъ. Однимъ ловкимъ штрихомъ запечатлѣваетъ онъ характеръ, вызываетъ впечатлѣніе тѣлесности формъ. Если бы онъ даже создалъ одни эти рисунки, то и въ такомъ случаѣ онъ занялъ бы мѣсто среди величайшихъ художниковъ міра.

Когда Гольбейнъ умеръ въ Лондонѣ, въ 1543 г., съ нимъ вмѣстѣ умерло старо-нѣмецкое искусство. Уже одно то обстоятельство, что онъ былъ вынужденъ покинуть родину и искать себѣ средства къ жизни въ Англіи, предвѣщало конецъ нѣмецкаго искусства. Среди религіозной и политической борьбы эпохи искусство должно было умолкнуть.

Только при католическихъ дворахъ южной Германіи еще встрѣчаются въ концѣ XVI в. выдающіеся художники.

Кристофъ Шварцъ изъ Ингольштадта учился въ Венеціи. Его находящаяся въ мюнхенской Пинакотекѣ семейная картина отличается еще дѣловитостью и дѣльностью старо-нѣмецкаго искусства, напоминая вмѣстѣ съ тѣмъ своей красочной гармоніей и ловкостью кисть Тиціана. Примыкаетъ онъ и нѣкоторыми болѣе крупными композиціями,—напр. хранящейся въ Вѣнѣ смертью Адониса—къ стильному репертуару тогдашней венеціанской живописи. Картины *Ганса изъ Ахена* и *Іосифа Гейнца*, работавшихъ преимущественно для Рудольфа II, показываютъ въ свою очередь, что нѣмецкіе художники проникались все болѣе пониманіемъ ритма благородныхъ линій нагого человѣческаго тѣла. Обычно они прибавляли къ этимъ картинамъ миѳологическую подпись. Они изображаютъ Венеру или купающуюся Діану, Юпитера и Антіопу, Пана и Сиринкса или Судъ Париса. Иногда въ подобныхъ картинахъ остается нѣкоторая мелочность, характеризующая ихъ рядомъ съ твореніями итальянцевъ, какъ произведенія именно нѣмецкихъ художниковъ. Вообще же въ нихъ царитъ отличающаяся изящнымъ вкусомъ элегантность. Находящаяся въ Вѣнѣ Антіопа Ганса изъ Ахена обнаруживаетъ большое пониманіе поэзіи бѣлаго тѣла и граціозныхъ движеній. Строгая чеканка тѣла Венеры на картинѣ Гейнца невольно приводитъ на память Брондзино, а на картинѣ съ купающейся Діаной очень хорошо изображены блѣдныя тѣла нимфъ, стоящихъ и сидящихъ въ самыхъ разнообразныхъ позахъ. Подобныя картины позволяютъ думать, что если бы не бѣдность Германіи, нѣмецкое искусство могло бы имѣть своего Рубенса.

Іоганнъ Роттенгаммеръ изъ Мюнхена—мелочнѣе, граціознѣе, поверхностнѣе только что упомянутыхъ художниковъ. Иногда, впрочемъ, напр. въ своихъ фигурахъ Викторіи, онъ не лишенъ несомнѣннаго размаха. На находящейся въ Лондонѣ картинѣ, гдѣ Панъ, вынырнувъ изъ камыша, вспугиваетъ нимфу Сиринксъ, тѣло убѣгающей дѣвушки передано очень тонко. А другія его произведенія, напр., хранящаяся въ галлереѣ Шёнборнъ въ Вѣнѣ картина, изображающая прекрасныя нагія фигуры Адама и Евы среди цѣлаго звѣринца собакъ и кошекъ, слоновъ и коровъ, уже переносятъ насъ въ эпоху, когда съ идеями Ренессанса мѣшались тенденціи барокко.

Хотя *Адамъ Эльсгеймеръ* умеръ тремя годами раньше Роттенгаммера, онъ принадлежитъ уже всецѣло эпохѣ барокко. Мы видимъ, какъ проблема, сданная Ренессансомъ въ архивъ, снова воскресаетъ и становится отправной точкой новаго искусства. Такіе художники, какъ Грюневальдъ и Альтдорферъ, серьезнѣйшимъ образомъ занимались свѣтовыми проблемами. Картина Герарда Давида, изображающая Христа, молящагося въ Геѳсиманскомъ саду, освѣщена матовымъ, голубовато-бѣлымъ сіяніемъ луны, а на другой картинѣ, изображающей арестъ Христа, эффектно воспроизведенъ свѣтъ факеловъ. Изъ итальянскихъ художниковъ Джьорджьоне рисовалъ свѣтъ свѣчей, молнію, пронизывающую ночной мракъ, огненный шаръ солнца, проливающій на землю потоки свѣта.

Нѣкоторыя картины Рафаэля, Себастіано, Тиціана и Савольдо залиты магическимъ свѣтомъ вечерней зари или луны. Эти устремленія въ область свѣта были потомъ прерваны преклоненіемъ классицизма передъ чисто пластической красотой формы.

Только Адамъ Эльсгеймеръ, учитель котораго Гансъ Гриммеръ былъ ученикомъ Филиппа Уффенбаха, бывшаго въ свою очередь ученикомъ Грюневальда, снова приступилъ—подъ вліяніемъ новаго идейнаго теченія—къ рѣшенію проблемъ, когда-то такъ геніально формулированныхъ Грюневальдомъ.

Противъ пластики формъ, которую культивировала эпоха Ренессанса, поднимается мощь красочнаго тона, очарованіе игры свѣта и тѣни.

Эльсгеймеръ жилъ въ Римѣ. Зандратъ разсказываетъ, что онъ по цѣлымъ часамъ стоялъ, размышляя и созерцая, передъ красивыми деревьями, впитывалъ ихъ крупныя формы въ себѣ до такой степени, что потомъ видѣлъ ихъ съ закрытыми глазами такъ же отчетливо, какъ съ открытыми. Эта склонность къ тихому мечтательному созерцанію природы проходитъ черезъ всѣ его произведенія. Онъ воспроизводитъ окрестности Рима съ ихъ спокойными грядами горъ, благородными группами деревьевъ и идиллическими долинами.

Онъ видитъ однако не только стильную суровость этихъ линій. Надъ землей сіяетъ то свѣтъ полдня, то нѣжная утренняя заря, то усталый закатъ или блѣдное сіяніе луны. Интересовала его даже проблема двойного свѣта, double lumière. Сверкаютъ звѣзды, горятъ дома, дымятъ смоленые факелы. Свѣтъ костра горитъ огненно-краснымъ пятномъ въ темной ночи. Въ такомъ духѣ трактовалъ онъ самыя разно-

образныя темы изъ Библіи и миѳологіи. Вотъ напр. встрѣча Моисея съ Ефро. Среди пейзажа—группа фигуръ въ экзотическихъ костюмахъ, а по травѣ и пестрымъ костюмамъ пробѣгаетъ волна мягкаго свѣта. Или изображается проповѣдь Іоанна. Вокругъ проповѣдника толпятся разныя фигурки—шейхи въ восточныхъ одѣяніяхъ, солдаты съ развѣвающимися султанами. Сквозь верхушки деревьевъ просачивается свѣтъ, онъ играетъ на стволахъ и на травѣ: это та же проблема, которую пытались разрѣшить Менцель и Либерманъ въ своихъ картинахъ: «Богослуженіе подъ открытымъ небомъ». На травѣ играютъ свѣтлыя вибрирующія солнечныя пятна.

Или онъ изображаетъ Юпитера, зашедшаго въ хату Филемона и Бавкиды. Взоръ падаетъ въ сарай. Свѣтъ робко скользитъ по неяснымъ, расплывающимся въ темнотѣ, фигурамъ. Или онъ воспроизводитъ пожаръ Трои. Къ окутанному дымомъ небу поднимается пламя и свѣтъ его падаетъ яркими снопами на обращающихся въ бѣгство людей. Въ особенности тема «Бѣгство въ Египетъ» давала ему поводъ къ самымъ разнообразнымъ свѣтовымъ варіантамъ. На одной картинѣ (въ Дрезденской Галлереѣ) пейзажъ освѣщенъ яркимъ свѣтомъ полдня, на другой (въ Мюнхенѣ)—царитъ, напротивъ, ночь. На переднемъ планѣ идетъ Іосифъ съ горящимъ факеломъ рядомъ съ Маріей.

Тамъ дальше, въ глубинѣ, подъ могучимъ деревомъ сидятъ пастухи вокругъ костра. На небѣ въ спокойной красѣ стоитъ мѣсяцъ, и его кроткое серебристое сіяніе льется внизъ на землю.

На пути, ведущемъ къ Рембрандту, Эльсгеймеръ знаменуетъ важный этапъ. Такъ пріятно думать, что начатое Грюневальдомъ движеніе могло бы завершиться въ XVII в. великимъ нѣмецкимъ художникомъ.

Когда въ 1620 г. Эльсгеймеръ умеръ въ Римѣ, въ Германіи уже вспыхнула тридцатилѣтняя война, надолго сгубившая нѣмецкую культуру.

«Мы утверждаемъ поэтому, что если наша Германія раньше гордилась своимъ превосходнымъ Альбрехтомъ Дюреромъ и его преемниками, то потомъ, подъ вліяніемъ злосчастной войны, она лишилась какъ многихъ другихъ, такъ и этого своего украшенія.

Заглохли и исчезли у насъ любовь къ искусству и упражненіе въ искусствѣ писать картины. Царица-Германія видѣла, какъ погибали въ огнѣ украшенныя картинами дворцы и храмы, и глаза ея такъ затуманились отъ дыма и плача, что у нея не оставалось ни силы, ни желанія мечтать объ этомъ искусствѣ, которое, казалось, погружалось въ вѣчную ночь. Забвенье покрыло его, а тѣ, кто имъ занимались, были обречены на бѣдность и презрѣніе. Они бросили палитру и вмѣсто кисти взяли въ руки копье или нищенскій посохъ, а знатные люди стыдились отдавать своихъ дѣтей въ ученіе къ столь презрѣннымъ людямъ».

Эти слова, написанныя канцелярскимъ стилемъ XVII в. Іоахимомъ Зандратомъ тридцать лѣтъ послѣ мюнстерскаго мира, объясняютъ, почему Германія вышла изъ состава націй, имѣвшихъ свое искусство, и почему она должна была предоставить другимъ народамъ воплотить въ классическую форму идеалы новаго времени.

ЭПОХА БАРОККО

Духъ и стиль барокко.

«Война—начало всѣхъ вещей»—сказалъ греческій философъ. Вслѣдъ за эпохами прогресса обычно наступаютъ эпохи реакціонныя, эпохи вольнодумства смѣняются эпохами торжества церковности. Развитіе искусства опредѣляется однако не только подобными культурно-историческими смѣнами,—мѣняются и чисто эстетическіе идеалы. Каждое столѣтіе тратитъ одностороннимъ образомъ свои силы на достиженіе одной опредѣленной цѣли. Разъ эта цѣль достигнута, мѣняется маршрутъ. Послѣдующее поколѣніе направляетъ всѣ свои силы какъразъ туда, гдѣ позиція предыдущаго поколѣнія была особенно слаба. Если мы хотимъ понять, почему во второй половинѣ XVI в. стиль Ренессанса смѣнился стилемъ барокко, то мы должны исходить изъ этихъ двухъ точекъ зрѣнія—культурно-исторической и чисто эстетической.

Тысяча пятьсотъ пятьдесятъ пятый годъ былъ трагическимъ моментомъ въ исторіи. Властитель двухъ міровъ Карлъ V сложилъ съ себя корону, чтобы закончить свои дни отшельникомъ въ монастырѣ Санъ Хустэ. Этимъ уже указанъ тотъ отпечатокъ, которымъ была отмѣчена послѣдующая эпоха.

Въ томъ, несомнѣнно, заключалось величіе католической церкви въ эпоху Льва X, что она впитала въ себя всѣ духовныя силы столѣтія, сдѣлалась даже патронессой и руководительницей гуманизма. Католическая церковь и культура Ренессанса были понятіями однозначущими. Люди настолько сжились съ древнимъ міромъ, что священнѣйшіе памятники христіанскаго культа уступили мѣсто новымъ произведеніямъ въ античномъ духѣ. Тамъ, гдѣ стояла древняя базилика св. Петра, былъ сооруженъ храмъ по древнимъ образцамъ, «витавшій въ воздухѣ пантеонъ». Ватиканъ, резиденція папы, былъ наполненъ античными шедеврами. Папа объявилъ крестовый походъ, но его цѣлью было отнюдь не завоеваніе Гроба Господня,—папа надѣялся найти въ Іерусалимѣ греческія рукописи.

Царили и въ жизни духъ эллинизма, жизнерадостная чувственность древнихъ. Не князья—апостолы Петръ и Павелъ, а языческіе философы Платонъ и Аристотель были Рафаэлемъ прославлены, какъ властители думъ.

Медаль имѣла и оборотную сторону. Пусть знать и была насквозь проникнута идеалами древности, въ народѣ были еще живы глубокая религіозность и строгое христіанское правовѣріе. Къ вратамъ виттенбергской церкви прибилъ Лютеръ свои тезисы, и эхо этихъ ударовъ пронеслось по всей Европѣ, точно землетрясеніе. Не только въ Германіи, но и въ Англіи, въ Нидерландахъ и во Франціи протестантизмъ завоевалъ цѣлыя значительныя мѣстности. Выяснилось, что идеи Ренессанса, духъ гуманизма все же не обладали достаточной силой, чтобы подчинить себѣ народы.

За реформаціей должна была поэтому послѣдовать контръ-реформація. Если Римъ хотѣлъ уцѣлѣть, онъ долженъ былъ снова превратиться изъ города Августа въ городъ Петра. И вотъ люди вернулись, охваченные покаяніемъ, насильственнымъ движеніемъ назадъ къ отвергнутымъ Возрожденіемъ христіанскимъ идеаламъ. Снова противъ духа паганизма ополчился ортодоксальный духъ чернаго средневѣковья.

Первоначально предполагалось искоренить враждебные элементы огнемъ и желѣзомъ. Рубежъ XVI и XVII вв.—это эпоха великихъ гонителей еретиковъ, эпоха инквизиціи и пытокъ. Въ первые вѣка новой эры въ Римѣ горѣли факелы Нерона. Теперь сама церковь взяла на себя обязанность преслѣдовать еретиковъ. Орденъ іезуитовъ получилъ приказъ опекать умы въ духѣ стараго доминиканскаго богословія. Какъ-разъ въ ту пору началось побѣдное шествіе науки. Церковь, недавно еще покровительница наукъ, заботилась теперь о томъ, чтобы пытливая научная мысль не слишкомъ поднимала свой голосъ. Коперникъ, Галилей, Кардануса, Телезій, Джьордано Бруно—всѣ они кончили мучениками свободной мысли, которую церковь снова рѣшила обуздать. Даже поэзію подчинила она себѣ. Сынъ Ренессанса, Тассо кончилъ жизнь далекимъ отъ міра мистикомъ.—Искусство казалось на первыхъ порахъ совершенно изгнаннымъ изъ новой міровой системы. Ясно, что на страницы index'a попали прежде всего именно такія произведенія, передъ которыми преклонялась предшествующая эпоха. Если раньше античными статуями былъ украшенъ даже дворецъ папы, то теперь, казалось, возвращались мрачныя времена средневѣковаго вандализма. Уже Адріанъ IV приказалъ замуровать одиннадцать воротъ изъ двѣнадцати, которыя при Львѣ X вели въ Бельведеръ, а въ оставшіяся можно было пройти только, миновавъ предварительно его покои. А Сикстъ V, вошедшій на престолъ св. Петра еще при жизни Микель Анджело, видѣлъ въ остаткахъ языческаго искусства уже прямо языческихъ идоловъ. Надо убрать—говорилъ онъ кардиналу Колоннѣ—эти безобразныя древности, которымъ не мѣсто въ христіанскомъ Римѣ. Вотъ почему тогда въ нѣсколько десятилѣтій было разрушено больше памятниковъ античной архитектуры, чѣмъ раньше въ продолженіе цѣлыхъ столѣтій. Былъ снесенъ септизоній Севера, уцѣлѣвшій въ вихрѣ вѣковъ, была разрушена и гробница Цециліи Метеллы. Только съ отвращеніемъ терпѣлъ Сикстъ въ Ватиканѣ Лаокоона и бельведерскаго Аполлона. Стоявшія передъ Капитоліемъ статуи Юпитера и Аполлона были удалены. Осталась, правда, статуя Минерва, но у нея отняли копье и замѣнили его крестомъ, дабы

она была уже не языческой богиней, а олицетвореніемъ Рима, христіанскаго Рима. Въ такомъ же смыслѣ были передѣланы колонны Траяна и Антонина. Удалили урны съ прахомъ обоихъ императоровъ, а на ихъ мѣстѣ воздвигли статуи апостоловъ Петра и Павла—намекъ на «побѣду христіанства надъ язычествомъ». Знаменитый обелискъ, увѣнчанный крестомъ, въ составъ котораго входилъ кусокъ дерева отъ мнимо подлиннаго креста, на которомъ былъ распятъ Христосъ, былъ по приказу Сикста только потому воздвигнутъ передъ храмомъ Петра, чтобы «памятники безвѣрія были подчинены власти креста на томъ самомъ мѣстѣ, гдѣ когда-то христіане претерпѣли мученическую смерть». Въ такомъ же направленіи были преобразованы также творенія художниковъ Ренессанса, при чемъ исходной точкой служилъ вопросъ о томъ, изображаютъ ли они наготу. Такъ какъ послѣдняя считалась теперь предосудительной, то въ Страшный Судъ Микель Анджело Даніеле да Вольтерра внесъ тѣ обрывки костюма, которые такъ изуродовали его. И художники не возмущались, ибо и они сами были охвачены чопорностью. Флорентійскій скульпторъ эпохи Льва X Аммонати обращается къ великому герцогу тосканскому Фердинанду съ просьбой позволить ему, такъ какъ «по божьей милости онъ прозрѣлъ», облечь созданныя имъ тридцать лѣтъ тому назадъ нагія статуи боговъ въ христіанскія добродѣтели и предостерегаетъ въ 1582 г. «въ порывѣ сердечнаго сокрушенія по поводу заблужденій юности» флорентійскихъ художниковъ въ открытомъ письмѣ «не изображать нагихъ тѣлъ, дабы не оскорбить Бога и не вводить въ соблазнъ людей».

За это время Тридентинскій соборъ уже успѣлъ установить обязательныя для церковныхъ картинъ точки зрѣнія, возложивъ на епископовъ обязанность строго слѣдить за исполненіемъ изданныхъ имъ постановленій. Въ 1564 г. Андреа Джилли пишетъ свой «Разговоръ о заблужденіяхъ художниковъ» (Dialogo degli errori degli pittori), подвергая въ немъ рѣзкой критикѣ моральную цѣнность украшающихъ Ватиканъ фресокъ. Еще дальше въ риторизмѣ идетъ Моланусъ въ своемъ трактатѣ о церковныхъ картинахъ (De picturis et in aginibus sacris). А изданная въ 1582 г. епископомъ Габріеле Палеотти книга на ту же тему (Discorso intorno alle immagini sacre e profane) показываетъ особенно наглядно, какимъ враждебнымъ искусству, рьяно-пуританскимъ духомъ была проникнута первоначально контръ-реформація. Именно только первоначально! Въ этомъ и заключается ея отличіе отъ столь же враждебнаго искусству протестантизма. Католическая церковь никогда не забывала одной великой мысли: она всегда умѣла цѣнить искусство, какъ могущественнаго союзника религіи. Послѣ того, какъ она на мгновеніе попыталась наложить на него тиски, она скоро поняла, отъ какого цѣннаго орудія пропаганды она была готова отказаться. Вмѣсто того, чтобы изгнать искусство, церковь привлекла его къ себѣ. Вмѣсто того, чтобы поработить его, она стала пользоваться имъ, какъ полезнымъ агитаціоннымъ средствомъ, противопоставляя трезвому холодному протестантизму пышную праздничную помпу католическаго богослуженія.

Великолѣпіе вѣчнаго города должно было дѣйствовать на каждаго вступающаго на священную почву ослѣпляюще и подавляюще. Если раньше искусство обслуживало только аристократію духа, личныя склонности папъ, то теперь оно должно было вліять на массы, должно было стать той сладкогласной сиреной, которая вернетъ сомнѣвающихся въ лоно церкви.

Во всѣхъ частяхъ Италіи замѣчается лихорадочное творчество. Не только Римъ получилъ тогда тотъ обликъ, который онъ сохранилъ по сей день. Вездѣ строятъ, лѣпятъ, пишутъ картины. Рѣшить новыя задачи, конечно, не могло прежнее спокойное, холодно торжественное искусство. Нужно было предложить людямъ сильный, опьяняющій напитокъ, необходимо было пустить въ оборотъ самые рѣзкіе эффекты. Только или пышность или грубость, только простонародно-осязательное могло подѣйствовать на толпу. И вотъ во всѣхъ отрасляхъ искусства воцаряется новый духъ.

Если архитектура исходящаго XVI ст. была сдержанно-холодной, то отъ архитектуры XVII в. вѣетъ пышностью, зноемъ, опьяняющей нѣгой. Не красотой спокойныхъ линій очаровываетъ она, а ослѣпляетъ глаза сверкающей пышностью матеріала. Еще больше дѣйствуетъ она на нервы, пользуясь музыкой и дымомъ ладана, какъ могущественными помощниками. Точно въ дикой пляскѣ вздымаются и вращаются колонны. Внутреннее пространство, раньше равномѣрно свѣтлое, теперь точно уходитъ, расплываясь, въ безконечность. Раньше все сіяло яснымъ свѣтомъ, теперь надъ мрачными капеллами простирается мистическій полумракъ. А наверху, гдѣ раньше покоилась плоская крыша, теперь точно разверзается небо. На золотыхъ облакахъ несутся бурнымъ потокомъ ангелы.

Тѣ же задачи должна была выполнить и живопись. Раньше—предметъ роскоши—она служила лишь украшенію жизни. Теперь она должна была развернуть свою агитаторскую мощь. Она должна была итти навстрѣчу инстинктамъ народа, должна была приковать грубыми пріемами взоръ необразованной толпы. И вотъ начинается дотолѣ неслыханный культъ всего грубаго, возбуждающаго, ужаснаго. Содержаніемъ живописи барокко является прежде всего—кровь, убійства. Эпоха Ренессанса насытила образы христіанской религіи чисто эллинскимъ духомъ. Проникавшая вѣкъ Возрожденія олимпійская жизнерадостность не любила долго останавливаться на скорбныхъ событіяхъ. Христосъ сталъ красавцемъ-олимпійцемъ, Марія—небесной царицей. Эпоха, мыслившая и чувствовавшая въ такомъ эллинскомъ духѣ, не хотѣла видѣть своихъ боговъ страдающими и окровавленными. Теперь, напротивъ, вновь выступаетъ наружу мрачная сторона христіанства. Тридентинскій соборъ порицалъ искусство Ренессанса именно за то, что оно недостаточно ярко изображало мученическій пылъ святыхъ, а задача искусства именно въ томъ теперь и состоитъ, чтобы изображеніемъ ужасныхъ пытокъ, которымъ подвергались мученики, потрясти самое затвердѣлое сердце. Если Возрожденіе прославляло способность человѣческаго тѣла наслаждаться, то контръреформація восхваляла его способность страдать. Въ центрѣ живописи

становятся изображенія Христа, вѣнчаннаго терновымъ вѣнцомъ, и ликъ Mater dolorosa. Изъ легендъ о святыхъ выбираются самыя кровавыя событія. Ядъ, кинжалъ, висѣлица — все здѣсь налицо, мучениковъ волокутъ по землѣ, душатъ и сжигаютъ. Вся техника застѣнка освѣщена. Изображены всѣ орудія пытокъ, которыми пользовалась инквизиція.

Другой популярной областью темъ была область видѣній. Искусство Ренессанса воздерживалось отъ изображенія подобныхъ чудесныхъ происшествій. Ибо всякія нездоровыя экстатическія чувства были чужды этой спокойной и ясной эпохѣ. Нѣсколько созданныхъ Рафаэлемъ въ послѣдніе годы жизни видѣній—рѣдкія исключенія. Теперь религіозная истерія празднуетъ свое возрожденіе. Осужденная въ своихъ естественныхъ проявленіяхъ чувственность перекидывается въ область трансцендентальнаго. Святыя женщины осыпаютъ горячими поцѣлуями ноги Распятаго. Монахи охвачены страстной тоской, когда Марія входитъ въ ихъ келью. Или они трепещутъ въ экстатической радости, когда берутъ на руки маленькое тѣло младенца Христа. Въ изображеніи подобныхъ экстатическихъ настроеній особенно блистала живопись барокко. Само собой понятно, что въ такихъ темахъ все небо приводится въ движеніе. Обычно присутствуютъ Богъ-Отецъ, Христосъ и играющіе на музыкальныхъ инструментахъ ангелочки. Въ другихъ картинахъ изображаются смиреніе и самопожертвованіе, обращенія, раскаяніе, самоуничиженіе— темы, не игравшія никакой роли въ программѣ искусства Ренессанса. Такъ какъ эти картины должны были дѣйствовать на толпу, то было необходимо придать имъ вообще возможно болѣе вульгарный простонародный характеръ. Для народа святые должны были быть людьми изъ крови и плоти, съ которыми онъ могъ говорить на своемъ языкѣ. Въ картинахъ народъ долженъ былъ вообще найти отображеніе собственной своей жизни. Внѣвременность, царившая въ искусствѣ Возрожденія, снова уступила свою позицію мѣстному колориту. Святые, недавно еще люди благородные, теперь одѣты также бѣдно, какъ и стоящіе передъ ними на колѣняхъ вѣрующіе. Рядомъ съ фигурами святыхъ помѣщаются въ изобиліи, образуя цѣлый міръ nature morte, всевозможные предметы, способные заинтересовать взоры простонародья — плоды, птицы, рыбы, козы, коровы, блюда и кучи соломы.

Переломъ, совершавшійся тогда въ живописи, можетъ быть такимъ образомъ объясненъ причинами культурно-историческими. Но съ другой стороны можно сказать: каждое новое столѣтіе занято рѣшеніемъ и чисто художественныхъ проблемъ. Когда выяснилось, что, идя по путямъ, которыми шло искусство Возрожденія, уже нельзя было достигнуть новыхъ результатовъ, живопись барокко вступила на противоположный путь, пытаясь пожать лавры въ областяхъ, куда не заглядывало искусство Возрожденія. Къ послѣднему она относится, какъ движеніе къ покою, какъ безобразіе къ красотѣ, какъ живопись къ скульптурѣ.

XVI столѣтіе было эпохой gravità riposata (величественнаго покоя). Всѣ головы на картинахъ отличаются спокойнымъ благородствомъ,

статуарной невозмутимостью. Теперь люди жаждали страсти, бурнаго паѳоса. Спокойныя лица поэтому совсѣмъ не встрѣчаются. Былъ созданъ совершенно новый словарь для передачи аффектовъ. Полуфигура съ обращенными въ высь взорами, олицетвореніе тоски по небу—появлялась въ искусствѣ и раньше въ эпохи подъема религіозной жизни. Въ дни Савонаролы впервые мы ихъ видимъ у Перуджино. Потомъ, когда на Италію пали тѣни реформаціи, Рафаэль создалъ св. Цецилію, а Тиціанъ—Магдалину. Въ картинахъ эпохи контръ-реформаціи экстатическое блаженство уже становится основной ноткой. Едва ли найдется хоть одно лицо безъ этого взора, исполненнаго тоски по небесамъ. Въ то же время изображенія мучениковъ давали возможность передавать всевозможные оттѣнки страданія. Выбирались и другія темы лишь для того, чтобы имѣть случай воспроизводить гримасы бурнаго веселья, хохочущія рожи и громкій крикъ.

Отмѣченнымъ печатью страсти лицамъ соотвѣтствуютъ взволнованныя движенія тѣлъ. Искусство Ренессанса прославляло прежде всего благородный покой. Въ особенности охотно вспоминаются нагія богини Тиціана, такъ спокойно, такъ безстрастно распростертыя на ложѣ. Даже у Микель Анджело рѣчь идетъ прежде всего о гигантскихъ тѣлахъ, находящихся въ движеніи. Живопись барокко выбирала, напротивъ, темы ради того, чтобы имѣть возможность изображать дикое изступленіе. Особенной распространенностью пользуются поэтому сцены войны и похищенія.

Что касается формы, то поздній Ренессансъ признавалъ только общія идеализированныя формы. Все индивидуальное считалось вульгарнымъ, такъ что портретная живопись, вынужденная считаться съ природой, была терпима лишь, какъ второстепенный жанръ. Въ XVII в.—въ разрѣзъ съ указанной эстетикой—не только выступаетъ цѣлая фаланга первоклассныхъ портретистовъ: Веласкесъ: Гальсъ, Рембрандтъ, но даже и религіозная живопись снова становится живописью портретной. Смѣлый натурализмъ вытѣсняетъ красоту отвлеченную. Прообразами святыхъ выбираютъ бѣдныхъ стариковъ-крестьянъ съ рѣзкими формами и изможденными лицами. Изображенія мучениковъ, недавно не болѣе, какъ ритмическія сопоставленія эффектныхъ нагихъ тѣлъ, отличаются теперь жестокой, безжалостной близостью къ природѣ, не боящейся никакихъ крайностей. На картинахъ, изображающихъ видѣнія, воспроизведены съ натуралистической точностью всѣ проявленія эпилепсіи и истеріи. Этимъ стремленіемъ къ натуралистической точности объясняется, почему святыхъ изображаютъ съ очками на носу—подробность, которую эпоха чинквеченто ощутила бы, какъ нарушеніе принципа благородства. Мало того, Люди до того пресытились красотой, что стали теперь считать красивымъ вообще только безобразіе. Художники XVI ст. обходили все уродливое. Изъ всѣхъ изображеній карликовъ, идіотовъ, слѣпыхъ, прокаженныхъ и одержимыхъ, перечисленныхъ въ книгѣ Шарко и Рише: «Изображеніе уродства и болѣзней въ искусствѣ», ни одно не относится къ этой эпохѣ. Теперь съ любовью и упоеніемъ воспроизводятся: проказа, костоѣдъ, хромота, слѣпота и безуміе. Не любило

искусство XVI вѣка изображать и старость, упадокъ. Теперь на картинахъ появляются въ огромномъ количествѣ старики-пророки—отшельники съ поблекшимъ, изголодавшимся тѣломъ, вялой дряблой кожей и грубыми неизящными формами. Въ соотвѣтствующихъ моделяхъ не было недостатка. Ибо папа Павелъ IV переселилъ въ Италію доподлинныхъ отшельниковъ, обитавшихъ, какъ въ дни блаженнаго Іеронима, на скалахъ Далмаціи, дабы люди могли имѣть передъ глазами живой примѣръ кающихся аскетовъ.

Искусство XVI вѣка вытѣснило подробности во имя монументальности. Теперь въ силу естественной реакціи увлеченіе деталями было такъ велико, что когда Караваджьо помѣстилъ на одной изъ своихъ картинъ бутылку изъ-подъ воды и вазу съ цвѣтами, то это новшество вызвало бурю восторга.

Что же касается линій, то кватроченто любило все угловатое, а чинквеченто все округлое. Характерная черта живописи барокко заключается въ томъ, что она вообще стремилась обрывать и разлагать правильныя линіи. Въ области архитектуры предпочтеніе отдавалось витымъ колоннамъ и крышамъ, разрываемымъ волютами. Зодчіе охотно окутывали части архитектуры пышной драпировкой. Такъ точно и на картинахъ фигурамъ охотно придавали витую форму спиральной линіи. Только изрѣдка онѣ изображаются спокойно стоящими или спокойно лежащими. Движеніе рукъ и ногъ должно придать силуэту форму линіи, похожей на латинскую букву S. Если воспроизводятся нагія фигуры, то звѣриныя шкуры или пышныя части костюма окутываютъ талію. Даже у Младенца Христа половыя части скрыты подъ вуалью. Эта вуаль объясняется не только чопорнымъ духомъ эпохи, она призвана нарушить правильное строеніе линій, претворить пластичность формы въ живописность.

Этимъ собственно уже указана самая сущность живописи барокко. Господствовавшее теченіе живописи XVI вѣка—римское—мыслило въ духѣ пластическаго рисунка. Раскрашенныя статуи разставлялись на картинахъ въ правильномъ геометрическомъ порядкѣ. Сѣверо-итальянская школа, главными представителями которой были Леонардо, Корреджьо и Тиціанъ, не жертвовала, правда, краской во имя строенія формы, но и здѣсь красочность была подчинена пластической идеѣ. Свѣто-тѣнь должна была какъ можно лучше выявить формы. Живопись барокко знаменуетъ, напротивъ, побѣду красочности надъ пластикой. Не только въ скульптуру вводятся принципы живописи (Бернини), но и живопись освобождается отъ гипноза пластическаго идеала и вступаетъ на свой собственный чисто-живописный путь.

Разсмотримъ съ этой точки зрѣнія прежде всего подробности. Небесныя видѣнія раньше бывали обычно окружены пластической мандорлой изъ ангеловъ. Теперь вокругъ нихъ носятся неясныя фигуры ангеловъ, порхающихъ въ эфирѣ. Раньше при воспроизведеніи деталей обращали главное вниманіе на красоту рисунка. На «Тайной Вечерѣ» Леонардо да Винчи на столѣ стоятъ кубки, солонки и серебряныя блюда. Теперь вниманіе художниковъ обращено уже не на профиль рисунка, а на красочную массу. На «Тайной Вечерѣ» Тинто-

ретто воспроизводятся бутылки съ краснымъ виномъ, желто-коричневые куски хлѣба и лимонно-желтый сыръ. Не рѣзко отграниченной массой воспроизводится теперь и нимбъ, а лишь въ видѣ сверкающаго сіянія, излучаемаго головой святого.

Свѣтъ игралъ вообще большую роль въ живописи барокко. Зародыши свѣтописи существовали, конечно, и раньше. Достаточно вспомнить Герарда Давида, Грюневальда и Савольдо или Святую Ночь Корреджьо, гдѣ отъ Младенца Христа исходятъ сіяющіе лучи. Увлеченное одной только благородной формой римское чинквеченто забросило всѣ эти свѣтовыя тенденціи. Даже у Корреджьо свѣтъ еще не разлагаетъ прочную архитектонику построенія. Теперь свѣтъ становился факторомъ, разлагающимъ форму и опредѣляющимъ композицію. Сначала предпочтеніе отдавалось рѣзкому контрасту между темнымъ и свѣтлымъ, между ночью и днемъ. Теменъ—фонъ. Этимъ объясняется между прочимъ, почему фигуры на картинахъ эпохи барокко появляются лишь очень рѣдко съ непокрытой головой. Шатеновые волосы выступали бы слишкомъ не ярко на коричневомъ фонѣ. Нужна нѣкоторая красочная цѣнность, чтобы головы отчетливо выдѣлялись на темномъ фонѣ. Вотъ почему женщины носятъ обыкновенно пестрыя головныя платки, а мужчины—свѣтлыя мѣховыя шапки и широкополые шляпы съ пестрыми развѣвающимися перьями. Сквозь темноту кое-гдѣ сверкаютъ рѣзкія свѣтовыя пятна. Громоздящіяся на небѣ тучи пронизаны лучами солнца. Или луна озаряетъ часть картины, оставляя другую окутанной тѣнями ночи. Или фигуры точно обитаютъ въ погребѣ, куда сверху падаютъ сквозь отверстіе лучи свѣта. Пользуются художники для достиженія подобныхъ контрастовъ и искусственнымъ свѣтомъ—фонарями, дымящимися смоляными факелами и горящими городами. Это еще не сверкающій, все проникающій свѣтъ, а свѣтъ—канализированный, маслянистый, плоско падающій. Потомъ, когда эти свѣтовыя проблемы были поставлены, художники пошли дальше и научились передавать то, что называется ambiante: воздухъ, облекающій предметы, свѣтлый тонъ дневного свѣта и таинственную игру свѣта внутри помѣщеній.

Вотъ въ чемъ вкратцѣ заключалась сущность происходившей тогда смѣны стилей. Позднее чинквеченто, обращавшееся къ глазамъ, перенесло центръ тяжести на языкъ линій. Семнадцатое столѣтіе, апеллировавшее къ ирраціональному чувству, усматривавшее въ музыкѣ высшаго возбудителя эмоцій, открыло вмѣстѣ съ тѣмъ свойственную краскамъ способность вызывать настроеніе. Глазъ уже не видитъ никакихъ линій, а только расплывающіяся массы, не видитъ равномѣрную метрику построенія, а только живописную композицію, которая связывается уже только свѣтомъ и выстраивается въ зависимости отъ свѣта и тѣни, отъ свѣтлыхъ и темныхъ массъ. Эти художники—настоящіе maitres peintres, съ упоеніемъ пускающіе въ ходъ жирныя сочныя краски и рѣзкой кистью разбрасывающіе пятна свѣта. Таковы—церковныя картины. Ихъ красочный тонъ соотвѣтствовалъ условіямъ освѣщенія капеллъ, для которыхъ онѣ предназначались, гдѣ таинственный полумракъ мѣшался съ свѣтомъ, проникавшимъ въ высокія разноцвѣтныя окна.

Въ этомъ именно направленіи совершилась и дальнѣйшая разработка сюжетовъ.

Само собой понятно, что какъ бы ни стояла церковная живопись въ центрѣ, она не могла остаться единодержавной. Необходимо было удовлетворить и другимъ запросамъ. Античный міръ былъ только на первыхъ порахъ исключенъ изъ репертуара. Доминикино изобразилъ, напр., Іеронима, котораго ангелы наказываютъ за его любовь къ Цицерону. Впослѣдствіи античные сюжеты снова вошли въ искусство, при чемъ имъ придавали натуралистическую окраску. Въ «Троилѣ и Крессидѣ» Шекспира Ахиллесъ ведетъ себя какъ фанфаронъ, Аяксъ—какъ извозчикъ, а Елену называютъ Леночкой. Приблизительно также трактовала живопись барокко классическіе образы. Жанръ, пейзажъ и живопись анимальная зачахли въ XVI вѣкѣ. Эпоха барокко, шедшая въ разрѣзъ съ эпохой Возрожденія, снова принимается за нихъ. Вѣдь и изображеніе святыхъ получило вульгарную, простонародную нотку. Вотъ почему рисуютъ и народныя сцены, нищихъ въ лохмотьяхъ, хохочущихъ проститутокъ, напыщенныхъ ландскнехтовъ въ широкополыхъ шляпахъ. Охотно изображаютъ кузницы, такъ какъ это давало возможность живописать темныя мастерскія: на переднемъ планѣ могучія мускулистыя фигуры, сбоку огонь кузницы, свѣтъ которой ярко освѣщаетъ грудь и руки рабочихъ.

Или художники изображаютъ во весь ростъ продавцевъ рыбы и торговокъ, такъ какъ получилась возможность помѣстить всѣ столь любимые XVII вѣкомъ элементы nature morte—щукъ и карасей, овощи и яйца, яблоки и кочаны капусты. Вообще nature morte получила совсѣмъ особое значеніе. Въ предыдущую эпоху, съ ея пристрастіемъ къ рисунку, nature morte не имѣла своихъ представителей. Теперь, когда художники научились мыслить, какъ живописцы, они съ тѣмъ большимъ упоеніемъ создавали красивыя звучныя гармоніи изъ живой и мертвой дичи, омаровъ и устрицъ, цвѣтовъ и плодовъ, рыбъ и мѣдныхъ кастрюль, бокаловъ и оружія; широкой жизнерадостной кистью живописали они фарфоровыя вазы съ виноградомъ, айвой и абрикосами, шлемы и скрипки.

Семнадцатое столѣтіе было далѣе эпохой великой войны. Вотъ почему и батальная живопись получаетъ теперь значеніе, котораго она раньше не имѣла, несмотря на Рафаэля и Тиціана. Горятъ дома, къ небу поднимаются пылающіе столбы огня. Облака чернаго дыма стелются въ воздухѣ. Тотъ же принципъ лежитъ и въ основѣ изображеній животныхъ и ландшафтовъ, поскольку они могутъ считаться подлинными образцами стиля барокко. На фонѣ темной возвышенности или чернаго неба животныя выступаютъ, какъ свѣтлыя красочныя пятна. Пейзажъ также лишь очень рѣдко—по крайней мѣрѣ на первыхъ порахъ—увѣнчанъ широкимъ свѣтлымъ небомъ. Вздымаются черныя горы или темныя купы деревьевъ. Только на остроконечную скалу падаетъ снопъ свѣта.

Такіе же рѣзкіе свѣтовые контрасты встрѣчаются первоначально и въ портретахъ. Нѣтъ никакой пышности. Нѣтъ ни красивыхъ позъ, ни благородныхъ жестовъ. Темный костюмъ сливается съ темнымъ

фономъ. Даже руки не имѣютъ самостоятельнаго значенія, а подчинены головѣ и общему красочному тону. Свѣтъ падаетъ только на отдѣльныя части—на носъ, на лобную кость, свѣтло-коричневую перчатку или бѣлый вѣеръ. Пристрастіе къ мелочамъ уступило мѣсто смѣлому размаху, маленькій размѣръ—большому, линіи—живописи, ярко разграниченныя краски—общему тону. Такова основная нота.

Будетъ не безполезно разсмотрѣть подробнѣе темы, близкія этому столѣтію, съ двоякой—культурно-исторической и стилистической точекъ зрѣнія.

ГВИДО РЕНИ: Восходъ солнца.

Темы живописи барокко.

Начнемъ съ образа Маріи.

Въ эпоху Ренессанса она была счастливой матерью или небесной царицей. Теперь она становится—Mater dolorosa. Она складываетъ руки, обращаетъ плачущій взоръ къ небесамъ. Она вся погружена въ тихую скорбь или созерцаетъ терновый вѣнецъ Сына. Одѣта она, какъ монашенка. Нѣтъ никакихъ украшеній. На головѣ платокъ матроны, какъ на Мадоннахъ эпохи францисканцевъ.

На болѣе крупныхъ картинахъ она никогда не возсѣдаетъ на тронѣ среди пейзажа или въ церкви. Тронъ не годился, такъ какъ искусство барокко, подчиняясь демократическому духу эпохи, избѣгало пышности. Съ другой стороны онъ не подходилъ и потому, что живопись предпочитаетъ рѣзко очерченнымъ формамъ все неясное и волнующееся. Марія возсѣдаетъ поэтому на облакахъ. Эѳиръ кишитъ ангелочками—какъ бы лучами свѣта, сгустившимися въ неосязательныя человѣческія формы. Ореолъ въ смыслѣ твердаго диска не встрѣчается,—голова Маріи окружена сверкающей короной лучей. Или она сидитъ такъ, что семь серебряныхъ звѣздъ точно случайно образуютъ ореолъ вокругъ ея головы. Какъ она, такъ и Младенецъ, благословляя, съ поднятой рукой, словно впиваются глазами въ зрителя. Зритель долженъ находиться подъ обаяніемъ божественнаго начала, носящагося надъ нимъ въ вѣчной неизмѣнности. Если присоединены молящіеся, то, какъ при мотивѣ Madonna del popolo, ими обыкновенно являются закаленные непогодой пролетаріи, одѣтые въ лохмотья калѣки и нищенствующіе монахи въ покрытыхъ заплатами рясахъ. Вѣдь живопись барокко обращается къ народу, къ бѣднымъ.

Пользуется симпатіей и старый мотивъ Маріи—милостивой матери, распростирающей свой плащъ надъ молящимися. Иногда ее изображаютъ и въ видѣ женщины изъ простонародья съ деревенскимъ платкомъ на головѣ и раскрытымъ корсажемъ, сидящей среди залитаго солнцемъ пейзажа. Но и въ такомъ случаѣ она не играетъ съ ребенкомъ и не даетъ ему грудь. Она молитвенно складываетъ руки надъ спящимъ, или смотритъ глазами ясновидящей на зрителя. Если въ живописи барокко не встрѣчается мотивъ шьющей Мадонны, то это объясняется тѣмъ, что въ центрѣ творчества все болѣе становится тема immaculata conceptio, непорочнаго зачатія. Въ XII главѣ Апокалипсиса говорится о томъ, какъ на небѣ появилось великое видѣніе,—то была женщина, которой украшеніемъ служило солнце, попиравшая ногами мѣсяцъ, имѣвшая на головѣ корону изъ двѣнадцати звѣздъ. Такъ изображаютъ теперь и Мадонну: она стоитъ на полумѣсяцѣ въ небесахъ и смотритъ экстатическимъ взоромъ на голубя Св. Духа, излучающаго на нее свои оплодотворяющіе лучи. Значеніемъ, которое имѣлъ для живописи барокко догматъ о непорочномъ зачатіи, объясняется и то обстоятельство, что изображающія Мадонну картины вообще охотно подчеркиваютъ ея цѣломудріе. Или у нея въ рукѣ большая лилія, которой она благословляетъ Младенца, или она выглядитъ не какъ мать, а какъ Его старшая сестрица. Она сидитъ дѣвочкой-подросткомъ съ распущенными волосами, рядомъ съ ней корзина съ бѣльемъ, и смотритъ кругомъ съ дѣтской кокетливостью, тогда какъ стоящій у нея на колѣняхъ Младенецъ украшаетъ ея волосы вѣнкомъ изъ бѣлыхъ цвѣтовъ. Нерѣдко ее даже устраняютъ изъ такихъ изображеній материнскаго счастья, и ея мѣсто занимаетъ Іосифъ, причемъ лилія указываетъ на его значеніе простого замѣстителя отца.

Христосъ изображался въ живописи итальянскаго Ренессанса красавцемъ-олимпійцемъ. Въ особенности картина Тиціана живо напоминаетъ Зевеса Отриколійскаго. На картинахъ эпохи барокко Онъ снова становится страдающимъ назареяниномъ. Теперь возникаютъ снова тѣ поясные портреты вѣнчаннаго терновымъ вѣнцомъ, которые встрѣчались въ итальянскомъ искусствѣ кватроченто, потомъ у Дюрера, Квентина Матсейса и Шеуфелейна. Картины эпохи барокко разнятся отъ нихъ только тѣмъ, что Христосъ глядитъ теперь ввысь взоромъ, въ которомъ мѣшается сентиментальность и экстатичность. Съ другой стороны Его охотно изображаютъ ребенкомъ. Не чудо ли, если тайна божественной миссіи загорается въ глазахъ именно ребенка. И вотъ Онъ стоитъ на міровомъ шарѣ, одной рукой благословляя, въ другой держа пальмовую вѣтвь. Развѣвающіеся волосы указываютъ на нисшествіе Св. Духа.

Или рукою Онъ обхватилъ міровой шаръ, на которомъ виднѣется маленькій золотой крестъ,—символъ покорившаго міръ христіанства, а ногою Онъ попираетъ змія язычества. Или снова всплываетъ древній мотивъ добраго пастыря—какъ разъ въ XVII в. стали извѣстными найденные въ катакомбахъ памятники скусства. Или Младенецъ-Христосъ сидитъ, положивъ руку на овцу, среди одинокаго пейзажа, гдѣ разбросаны обломки античныхъ колоннъ,—то какъ бы символъ

христіанства, воцарившагося на развалинахъ язычества. Или Онъ бродитъ среди природы, съ посохомъ въ рукѣ, ведя свое стадо сквозь стоящій кругомъ мракъ. Иногда Онъ спитъ, лежа на крестѣ. На скалѣ рядомъ лежатъ терновый вѣнецъ и гвозди.

Изображенія Іоанна Крестителя служатъ дополненіемъ къ изображеніямъ Христа. Въ эпоху, когда творилъ Леонардо, онъ былъ красивымъ эллинскимъ юношей, чѣмъ-то въ родѣ Apollino или Вакха. Классическое искусство въ строгомъ смыслѣ слова превратило его въ суроваго греческаго философа. Теперь онъ снова становится проповѣдникомъ пустыни. Съ тростниковымъ крестомъ стоитъ онъ среди голыхъ скалъ, а рука поднята, какъ бы заклиная. Мрачнымъ огнемъ ясновидца горятъ его глаза, а уста точно произносятъ громовыя слова. Или онъ спѣшитъ къ источнику въ пустынѣ почерпнуть воды, ибо въ Евангеліи сказано: душа моя жаждетъ Бога. Изображается онъ далѣе, какъ и Христосъ, мальчикомъ. Онъ встрѣчаетъ въ пустынѣ Ребенка-Христа, который даетъ ему пить изъ чаши. Или, заснувъ, лежа на небольшомъ тростниковомъ крестѣ, онъ грезитъ о пришествіи Спасителя, а вокругъ креста вьется лента съ надписью: Ecce agnus dei. Или онъ падаетъ передъ одной изъ пасомыхъ имъ овецъ на колѣни со взоромъ, горящимъ восторженнымъ экстазомъ.

Часто встрѣчаются теперь и изображенія св. Троицы. Эта тема всегда интересовала художниковъ вплоть до эпохи Дюрера. Только шестнадцатое столѣтіе воздерживалось отъ подобныхъ изображеній, такъ какъ окровавленный трупъ Христа не укладывался въ рамки настроеній этой эпохи. Живопись барокко завладѣла этой темой съ новымъ пыломъ, а способъ ея воспроизведенія показываетъ, какъ со времени кватроченто измѣнились взгляды на форму и на краски. Въ болѣе древнихъ картинахъ Пизеллино и Превитали все еще подчинено готическому пристрастію къ строгимъ, твердымъ линіямъ: Богъ-Отецъ изображенъ фронтально, голубь—рѣзкимъ силуэтомъ. Совершенно перпендикулярно повисло распятіе. Богъ возсѣдаетъ на мраморномъ тронѣ или окруженъ пластически выявленной мандорлой изъ ангеловъ. Только одинъ Дюреръ пытался въ своей гравюрѣ передать тему больше въ духѣ свѣтового видѣнія. Такъ поступали и всѣ художники барокко. Разверзлось небо. Изъ темныхъ облаковъ выступаютъ, сверкая, фигуры. Бѣлый саванъ, окутывающій трупъ, образуетъ эффектный контрастъ къ теплому тону тѣла. Голубь окруженъ короной изъ сіяющихъ лучей. Нѣтъ ничего твердо образованнаго, ничего прямолинейнаго. Христосъ не распятъ на крестѣ. Онъ покоится на колѣняхъ Бога-Отца такимъ образомъ, что неясно очерченные контуры ногъ и рукъ гармонируютъ съ округлой формой облаковъ. Если фономъ служатъ головы ангелочковъ, то и они не производятъ, конечно, впечатлѣнія пластичности, а зритель точно смотритъ въ море небольшихъ сіяющихъ облачковъ.

Если художники Ренессанса изображали Благовѣщеніе, то передъ зрителемъ—обычно богатый интерьёръ или пышные дворцы. Красавецъ-ангелъ подходитъ къ знатной дамѣ. Теперь, если только вообще мѣсто дѣйствія указано, передъ нами простая комната швеи. Наверху

разверзлось небо. Въ эѳирѣ носится Богъ-Отецъ, окруженный геніями. Или въ пространствѣ порхаетъ голубь Св. Духа, оплодотворяя своими лучами Благословенную.

Тема святого семейства трактовалась художниками-классиками совершенно въ античномъ духѣ. Передъ развалинами античнаго храма отдыхаетъ красивая женщина въ прозрачномъ облаченіи. Теперь тема воспроизводится въ чисто простонародномъ духѣ, какъ на одной изъ гравюръ Дюрера изъ цикла Житія Маріи.

Взоръ падаетъ въ открытый домъ, къ которому прислонены бруски. Марія сидитъ за швейной работой. Рядомъ съ ней корзиночка. За верстакомъ работаетъ Іосифъ. На полу лежатъ стружки, къ стѣнѣ прислонена пила. Ребенокъ-Христосъ помогаетъ отцу работать. Или Марія сидитъ за мотовиломъ, тогда какъ Іосифъ занимается съ ребенкомъ, играющимъ съ собачкой. Часто и въ данномъ случаѣ съ неба смотритъ Богъ-Отецъ.

Поклоненіе пастуховъ также исчезло изъ искусства классическаго, какъ тема слишкомъ вульгарная, слишкомъ противоположная программѣ этой стремившейся къ благородству живописи. Теперь именно эта ея вульгарность сдѣлала тему популярной.

Само собой разумѣется, исчезла архитектура въ духѣ Возрожденія, встрѣчавшаяся на картинахъ кватроченто, нѣтъ больше и красивыхъ, сближенныхъ съ античнымъ идеаломъ пастуховъ съ обнаженными ногами и съ греческими сандаліями, какихъ писалъ Лоренцо ди Креди.

Сценѣ придается теперь крестьянскій характеръ. Передъ нами уединенный, обычно ночной, пейзажъ съ крытой соломой избой или частью стѣны. Младенецъ завернутъ въ грязныя пеленки. Животныя обнюхиваютъ сѣно и солому, покрывающую полъ. Грубыя, закутанныя въ овечьи шкуры фигуры съ размашистыми, мужицкими движеніями подходятъ къ родильницѣ, принося ей козловъ, голубей, гусей и яйца. Обычно и при этой сценѣ присутствуетъ Богъ-Отецъ.

Избіеніе виѳлеемскихъ младенцевъ было изображено въ эпоху классицизма лишь одинъ разъ Рафаэлемъ въ гравюрѣ, производящей такое же впечатлѣніе, какъ находящійся въ Ватиканѣ Пожаръ въ Борго. Это значитъ другими словами: палачи не одѣты. Эти фигуры давали Рафаэлю возможность изобразить нѣсколько нагихъ мужскихъ тѣлъ въ красивыхъ движеніяхъ. Среди нихъ виднѣются нѣсколько нагихъ дѣтей, такихъ же ангелоподобныхъ, какъ дѣти на Пожарѣ въ Борго, и нѣсколько красивыхъ женщинъ, одѣянія которыхъ ложатся благородными складками. Это тотъ же ритмъ формъ, какъ на картинахъ Лейтона. Художники барокко, почти всѣ трактовавшіе эту тему, подчеркиваютъ въ ней, напротивъ, элементъ ужаса. На землѣ валяются дѣтскіе трупики. Объятыя бѣшенствомъ матери бросаются на воиновъ, пытаются, подобно гіенамъ, защитить свое потомство.

Тема: Христосъ среди фарисеевъ часто воспроизводилась художниками школы Леонардо, такъ какъ давала возможность изображать красивые и остроумные жесты. Благородные мужчины, одѣтые въ внѣвременный костюмъ, собрались въ греческомъ храмѣ вокругъ красиваго юноши. На картинахъ эпохи барокко эти философы стали

грязными, изможденными стариками. Одинъ перебираетъ бороду, другой—близорукій—читаетъ въ увеличительное стекло Библію. Нѣтъ, конечно, никакихъ указаній на мѣсто, гдѣ происходитъ сцена. На темномъ фонѣ выступаетъ нѣсколько освѣщенныхъ головъ и восточныхъ тюрбановъ.

Тайная Вечеря изображалась кватрочентистами, какъ ужинъ, а Леонардо да Винчи придалъ ей видъ симпозія греческихъ философовъ. Теперь она становится спиритическимъ сеансомъ. Какъ въ средніе вѣка, теперь вновь изображается установленіе Таинства. Христосъ смотритъ въ высь взоромъ, исполненнымъ, какъ обычно у этихъ художниковъ, тоски по небесамъ, и благословляетъ хлѣбъ и вино. Совершается чудо пресуществленія. Апостолы—одни въ ужасѣ, другіе въ экстазѣ,—отпрянули назадъ. Кругомъ—мракъ. Только отъ люстры падаютъ, какъ въ сказкѣ съ привидѣніями, лучи, рѣзко освѣщающіе нѣкоторыя части помѣщенія. Въ пространствѣ носятся ангелы. Неизвѣстно, впрочемъ, происходитъ ли сцена въ комнатѣ или въ лишенныхъ крыши развалинахъ, такъ какъ нѣтъ даже намека на пышную архитектуру. Столъ стоитъ на каменныхъ плитахъ и часто прорѣзаетъ картину діагональю. Въ тѣхъ случаяхъ, когда центръ тяжести перенесенъ не на мистическій характеръ событія, особенное вниманіе обращено на nature morte. На переднемъ планѣ нагромождено множество овощей и мяса. Слуги вынимаютъ блюда, чистятъ ихъ и приносятъ на столъ.

По этимъ картинамъ видно, какъ въ концѣ столѣтія живопись тяготѣла съ одной стороны къ мистикѣ, съ другой—къ nature morte.

Нѣтъ надобности подчеркивать, что крестныя муки, не изображавшіяся классическимъ искусствомъ Ренессанса, теперь снова входятъ въ моду. Охотно воспроизводятъ теперь сцену вѣнчанія терновымъ вѣнцомъ въ видѣ мрачной ночной картины, или жалкая фигура Ecce homo глядитъ на зрителя, точно желая возбудить въ немъ состраданіе. Сцена распятія становится въ еще большей степени даже, чѣмъ у кватрочентистовъ, народной драмой, драмой, въ которой участвуетъ весь народъ. Всѣ жители города стеклись, чтобы присутствовать при казни. Пугаются лошади, когда въ моментъ смерти Спасителя земля окутывается мракомъ. Чаще однако опускаются всякія подробности. Казнь происходитъ уже не въ опредѣленномъ уголкѣ земного шара, какъ въ эпоху кватроченто, и не толпятся уже вокругъ креста друзья Спасителя. Сцена изъята изъ предѣловъ времени и пространства. Зритель долженъ почувствовать ея міровое значеніе, ея вѣчный догматическій характеръ. Вотъ почему крестъ поднимается среди широкаго, только слегка намѣченнаго пейзажа. Или онъ одиноко стоитъ подъ ночнымъ небомъ—символъ христіанства, царящаго надъ міромъ.

Аналогичными соображеніями объясняется также, почему на картинахъ, изображающихъ надгробный плачъ, Pietà, нѣтъ ни Маріи, ни Іоанна. Сцена производитъ больше впечатлѣнія, если съ земнымъ мѣшается сверхземное, если плачущіе ангелы показываютъ зрителю трупъ Спасителя.

Многочисленныя посмертныя явленія Христа были, естественно, также очень популярны: вѣдь то были видѣнія. Христа изображаютъ

являющимся въ Эммаусѣ ученикамъ или встрѣчающимъ Петра, пытающагося уйти отъ преслѣдованія христіанъ въ Римѣ, въ полѣ и на его вопросъ: Господи, куда ты идешь? (Domine, quo vadis) отвѣчающимъ: «Въ Римъ, дабы вновь претерпѣть крестную муку». Когда изображается Вознесеніе, то Христосъ поднимается на небо уже не перпендикулярной, а спиральной линіей, какъ колонна эпохи барокко. Вздувающіяся одежды обиваютъ Его, и между тѣмъ какъ небо окутано ночнымъ мракомъ, на Него падаетъ сіяющій свѣтъ.

Рядомъ съ картинами, изображающими разные моменты изъ жизни Христа, стоятъ картины, воспроизводящія легенды о святыхъ. Особенной популярностью пользуются, естественно, сцены мученичества. Картины должны вѣдь теперь бить по нервамъ народа. Угнетеннымъ классамъ они должны продемонстрировать ученіе Христа: «Учись страдать». На страницахъ Золотой легенды—Legenda aurea—художники отыскиваютъ самыя кровавыя событія, подобно тому, какъ въ эпоху Деларош изъ свѣтской исторіи извлекали самые ужасные факты.

Христіанская дѣвушка Агата, жившая въ эпоху императора Деція въ Катанѣ на Сициліи, не хотѣла отдаться правителю Квинтіану, а тотъ въ наказанье велѣлъ ей отрѣзать груди. Въ эпоху Леонардо да Винчи эту тему трактовали такимъ образомъ, что красивая дѣвушка держитъ чашу съ двумя грудями. Чтобы имѣть возможность воспроизвести движеніе въ духѣ Микель Анджело, Себастіано дель Піомбо изобразилъ даже самое мученичество. Теперь эта тема превращена въ сцену ужасной пытки. Привязанная къ столбу Агата смотритъ въ высь взоромъ, исполненнымъ тоски по небесамъ, а изъ растерзанной груди льются потоки крови.—Братъ Петра Андрей, былъ въ Патрасѣ распятъ на криво поставленномъ крестѣ, къ которому онъ былъ не пригвожденъ, какъ Христосъ, а привязанъ веревками. При видѣ креста онъ, по словамъ легенды, воскликнулъ: «Привѣтствую тебя, о крестъ, освященный тѣломъ Господа!» Художники изображаютъ поэтому, или какъ онъ въ экстазѣ падаетъ передъ крестомъ на колѣни, или какъ воины снимаютъ съ креста привязанное къ нему веревками мертвое тѣло.—Аполлонія, которой вырвали зубы, изображалась въ эпоху Леонардо съ ея атрибутомъ—съ щипцами. Теперь она прикована къ колоннѣ и палачъ огромнымъ орудіемъ совершаетъ операцію.

Съ апостола Варѳоломея, пытавшагося обратить армянскаго короля, содрали кожу. Эту сцену раньше изображали только нѣкоторые нѣмецкіе художники, Кранахъ и Остендорферъ. Теперь она даетъ обильный матеріалъ для самыхъ разнообразныхъ картинъ. Особеннымъ ужасомъ вѣетъ отъ тѣхъ, которыя изображаютъ святого съ ободраннымъ тѣломъ.—Св. Христину избили до смерти кнутомъ, а св. Эмеренція, порицавшая идолопоклонство, была толпой побита камнями. Св. Эразму, жившему въ эпоху императора Максиминіана, вырвали при помощи ворота внутренности. Св. Януарій, патронъ Неаполя, былъ брошенъ въ пылающую печь. Св. Лавренція поджаривали, при чемъ онъ, улыбаясь, замѣтилъ палачу: «Одинъ бокъ достаточно поджарился, будь добръ, переверни меня теперь на другой».

Св. Петра казнили въ Римѣ, по его просьбѣ распявъ на крестѣ головой внизъ. Св. Петръ Мученикъ, доминиканскій монахъ изъ Вероны, умеръ въ 1252 г. подъ руками наемнаго убійцы, размозжившаго ему черепъ топоромъ. Св. Процессъ и св. Мартиніанъ, двое римскихъ солдатъ, подверглись при Неронѣ такой продолжительной пыткѣ, что ихъ жилы и суставы въ концѣ-концовъ разорвались.

Св. Себастіанъ былъ уже въ эпоху Ренессанса любимцемъ художниковъ, такъ какъ онъ давалъ возможность изобразить прекрасное молодое тѣло. При воспроизведеніи этого сюжета измѣнилась, сталобыть, только концепція формы и краски. На темномъ фонѣ ярко выступаетъ свѣтлое тѣло. Поза его не чисто перпендикулярная, а спиральная, такъ какъ святой слегка поднимаетъ одну руку и одну ногу, или весь какъ бы сгибается. Апостола Симона, проповѣдовавшаго въ Персіи Евангеліе, распилили пополамъ. Снова всплыло также мученичество св. Урсулы, не изображавшееся со временъ Мемлинга.

Нравилась теперь не только смерть, но и разложеніе. Послѣ того, какъ св. Петронилла уже цѣлый годъ пролежала въ гробу, ея женихъ, римлянинъ Флаккъ, приказалъ вынуть изъ могилы ея трупъ. Подобныя картины рисовали въ XIX вѣкѣ Лауренсъ и испанецъ Карбонеро.

На ряду со сценами мученичества пользуются особымъ предпочтеніемъ чудеса и видѣнія. Когда Агнеса, тринадцатилѣтняя дочь богатаго римлянина, не хотѣла отказаться отъ жениха—Христа, то префектъ велѣлъ отдать ее въ публичный домъ, когда же она тамъ должна была отдаться посѣтителю, то ангелъ покрылъ ея тѣло простыней, а послѣ казни—ее обезглавили—она явилась родителямъ, неся на рукахъ бѣлоснѣжнаго агнца—Христа. Въ кельѣ св. Антонія Падуанскаго часто слышались голоса, и на вопросъ: кто тамъ? раздавался отвѣтъ: «Младенецъ Христосъ пришелъ въ гости». Художники часто изображаютъ поэтому теперь, какъ ребенокъ Христосъ прилетаетъ въ келью монаха, какъ Онъ становится на книгу, которую читаетъ святой, и какъ тотъ въ экстатическомъ восхищеніи обнимаетъ розовое тѣльце (также садился Онъ на руку и св. Феликсу и св. Станиславу). Когда бл. Августинъ размышлялъ надъ тайной св. Троицы, то ему явился мальчикъ и сказалъ, что постигнуть эту тайну такъ же трудно, какъ изъ моря вычерпать всю воду. Эта сцена, изображавшаяся когда-то Вольфомъ Траутомъ, обставлялась теперь богатымъ аппаратомъ поющихъ и музицирующихъ ангеловъ. Также точно переводится на языкъ барокко и видѣніе св. Бернара, въ эпоху Савонаролы занимавшее столькихъ художниковъ. Внизу монашеская келья съ раскрытыми книгами и фоліантами, наверху—сіяющій эѳиръ, откуда спускается окруженная ангелами Марія. Такого же видѣнія, говорятъ, сподобился и св. Бруно, основатель картезіанскаго ордена.

Въ эпоху, когда церковная музыка сдѣлалась такимъ важнымъ средствомъ вызывать настроеніе, особенно привлекательнымъ становился, естественно, образъ св. Цециліи, и эта тема трактовалась съ самыхъ различныхъ точекъ зрѣнія. Художники, въ родѣ Карло Дольчи, изображавшіе съ особенной охотой все нѣжное, все ladylike, рисовали

ее въ видѣ знатной дамы, сидящей у органа, изливая свою душу въ звукахъ, граціозно скользя по клавишамъ красивыми бѣлыми пальцами. Другихъ художниковъ занималъ въ этой темѣ элементъ nature morte. Они нагромождаютъ скрипки, арфы, духовые инструменты и нотныя книги. Большинство картинъ изображаетъ, однако, видѣніе. Какъ на картинѣ Рафаэля, св. Цецилія смотритъ въ экстазѣ въ высь, туда, откуда несутся звуки небесной музыки. Или во время игры къ ней подходитъ и ея плеча касается вдругъ огромнаго роста ангелъ, и она вздрагиваетъ.

Снова вступаетъ въ искусство исчезнувшій изъ него со временъ Гирландайо Францискъ Ассизскій. Въ 1636 г. праздновалось трехсотлѣтіе его смерти. Такъ снова сталъ онъ на очереди дня. Въ то время, какъ онъ покоится на ложѣ съ агнцемъ (Христомъ), ему является ангелъ, или Марія бросаетъ розы въ его келью. Или въ то время, какъ онъ молится передъ Распятіемъ, одна рука Христа отдѣляется отъ креста и обнимаетъ его. Часто воспроизводится и старый мотивъ стигматизаціи и притомъ обычно въ видѣ свѣтового видѣнія.

Чудо св. Григорія связано въ свою очередь съ процвѣтавшимъ тогда культомъ реликвій. Онъ послалъ императрицѣ Констанціи часть савана, въ который былъ облеченъ трупъ Іоанна Крестителя. А когда императрица выразила сомнѣніе въ его подлинности, онъ доказалъ ее тѣмъ, что положилъ его на алтарь и разрѣзалъ ножемъ, послѣ чего изъ него, какъ изъ живого тѣла, потекла кровь.—Когда Матѳей пишетъ свое Евангеліе, къ нему подходитъ ангелъ и водитъ его рукой.—Екатерина Сіенская падаетъ въ экстазѣ на землю. — Голову св. Розаліи младенецъ Христосъ вѣнчаетъ вѣнкомъ.—Ѳомѣ Аквинату Марія изъ облаковъ протягиваетъ четки.

Пользовались особеннымъ почетомъ и миссіонеры, проповѣдовавшіе евангеліе язычникамъ. Св. Гіацинтъ, отправившійся въ 1250 г. изъ Кракова на сѣверъ, находился въ Кіевѣ какъ разъ въ то время, когда городъ осадили татары. Когда онъ въ соборѣ служилъ обѣдню, то ему явился ангелъ и сообщилъ, что съ образомъ Богородицы онъ пройдетъ невредимымъ сквозь толпу враговъ. Онъ изображается поэтому или стоящимъ на колѣняхъ передъ иконой, которую передъ нимъ держитъ ангелъ, или идущимъ съ чудотворнымъ образомъ по полю битвы, гдѣ кипитъ рѣзня. — Св. Францискъ Ксаверій, родившійся въ 1506 г. въ Наваррѣ, умершій въ 1552 г. на островѣ Санціанѣ, былъ миссіонеромъ въ Индіи и Японіи, гдѣ воскрешалъ мертвыхъ и молніей разрушалъ идоловъ. Эти чудеса также изображались теперь на полотнѣ.

На ряду съ чудесами и видѣніями художники воспроизводили преимущественно подвиги покаянія, обращенія и аскетизма. Эпоха барокко вернулась послѣ языческихъ вакханалій Ренессанса съ покаяніемъ назадъ къ истинному христіанству. Если теперь все снова и снова изображается возвращеніе домой блуднаго сына, обращеніе Павла или раскаяніе Петра, отрекшагося отъ Христа, то это имѣетъ, стало быть, символическое значеніе. Въ особенности часто встрѣчаются старые отшельники, посвятившіе жизнь Богу послѣ юности, ушедшей

на наслажденія и удовольствія. Художники изображаютъ отшельника Антонія, считавшаго себя послѣ семидесяти пяти лѣтъ покаянной жизни старѣйшимъ обитателемъ пустыни: по наитію свыше онъ посѣщаетъ св. Павла, а воронъ, приносившій послѣднему каждый день по хлѣбу, на этотъ разъ сервируетъ два. Изображается св. Францискъ голымъ среди терній. Въ особенности много мѣста удѣляетъ живопись св. Іерониму, прожившему пять лѣтъ отшельникомъ въ пустынѣ. Обычно онъ размышляетъ съ распятіемъ въ рукѣ надъ бренностью земныхъ благъ. Другія картины выростаютъ въ цѣлое монастырское Stilleben. На столѣ разбросаны черепа и раскрытые фоліанты. Подходитъ ангелъ и наклоняется надъ книгой, которую читаетъ святой. Популярностью пользуется также сцена, какъ передъ смертью онъ съ трудомъ идетъ въ церковь, чтобы пріобщиться св. Тайнъ. Живопись барокко особенно вѣдь любила изображать старческія изможденныя тѣла.

Женскимъ pendant Іеронима является Магдалина. Въ XV в. она была богато разодѣтой куртизанкой, державшей въ рукѣ свою легендарную баночку, словно коробочку съ пудрой. Художники эпохи Леонардо любили ее, такъ какъ она давала имъ возможность изобразить обнаженный женскій бюстъ, на который пышные волосы падаютъ красивыми волнистыми линіями. Теперь она снова становится кающейся грѣшницей. Нѣкоторые художники, напр., Чиголи, изображаютъ ее, правда, въ видѣ красивой пышноволосой женщины, въ раздумьѣ созерцающей черепъ. Обычно же она, какъ въ эпоху Донателло, увядшая старуха или, во всякомъ случаѣ, нищенка въ лохмотьяхъ. Она молится передъ Распятіемъ, или смотритъ затуманенными отъ слезъ глазами на терновый вѣнецъ и на гвозди, которые ей показываетъ ангелъ. Или она бичевала себя и падаетъ обезсиленная на землю, гдѣ лежатъ разбитыми и разорванными эмблемы ея прежней свѣтской жизни—зеркало и жемчужныя нити. Часто она возносится къ небу, несомая величественными ангелами, всегда, разумѣется, въ видѣ той спиральной линіи, которая преобладаетъ и на изображеніяхъ вознесенія Христа.

Другими излюбленными героями были Маргарита изъ Кортоны, отмаливающая грѣхи молодости, и Прокопій, бичующій себя передъ черепомъ, а также св. Вильгельмъ, послѣ бурной жизни ландскнехта паломничавшій въ кожаномъ панцырѣ и въ тяжелыхъ веригахъ босикомъ въ Римъ и потомъ посвятившій жизнь аскетическимъ подвигамъ покаянія въ кишѣвшемъ змѣями лѣсу.

Рядомъ съ подобными изображеніями покаянія и аскетизма стоятъ картины, повѣствующія о благодѣяніяхъ и о христіанской любви къ ближнему. Церковь въ ту пору вспомнила о своихъ соціальныхъ обязанностяхъ. Стараясь облегчить по мѣрѣ возможности бѣдность и горе, она тѣмъ самымъ хотѣла упрочить свое вліяніе на массы. Значительныя суммы тратились на воспитаніе бѣдныхъ дѣтей. Раздавались подъ разными видами въ огромномъ количествѣ милостыни. Всюду были основаны госпитали, пріюты, дома призрѣнія. Объ уходѣ за больными особенно краснорѣчиво свидѣтельствуютъ картины, изо-

бражающія св. Роха. Родившись въ 1295 г. въ Монпеллье, Рохъ послѣ смерти родителей роздалъ свое имущество бѣднымъ и сдѣлался паломникомъ. Въ Италію онъ прибылъ во время свирѣпствовавшей здѣсь чумы и сталъ ухаживать за больными, сначала въ Аквапенденте въ Тосканѣ, потомъ въ Римѣ и въ другихъ мѣстахъ. Въ Піаченцѣ онъ самъ заболѣлъ и, не желая стѣснять другихъ, скрылся въ хижинѣ въ лѣсу около деревни Сармато, гдѣ ангелъ ухаживалъ за нимъ, а собака каждый день вылизывала его раны. Выздоровѣвъ, онъ снова сталъ ходить за больными. Часто изображается поэтому, какъ собака лижетъ его раны, или какъ онъ появляется среди больныхъ, извивающихся отъ мучительной боли. Въ такихъ именно сценахъ могъ особенно ярко обнаружиться свойственный живописи барокко натурализмъ.

Когда въ 1575 г. вспыхнула чума въ Миланѣ, то за больными тоже также ходилъ Карло Борромео (1538—1584). Онъ же устраивалъ крестные ходы, при чемъ шелъ впереди съ веревкой вокругъ шеи. Художники изображаютъ поэтому, какъ смягченный молитвами святого Христосъ повелѣваетъ ангелу смерти вложить въ ножны мечъ. Изображенію христіанской любви къ ближнему посвящены картины о св. Мартынѣ. Это былъ римскій всадникъ, жившій въ IV столѣтіи. Однажды холодной зимой отправился онъ верхомъ въ Амьенъ. У воротъ полуголый нищій попросилъ у него милостыню. Такъ какъ всѣ деньги онъ уже роздалъ, то онъ разрѣзалъ свой плащъ и половину отдалъ нищему. Ночью онъ увидѣлъ во снѣ Христа въ образѣ нищаго, одѣтаго въ его плащъ, и услышалъ изъ Его устъ слова: «Что вы сдѣлали меньшему изъ моихъ братьевъ, то вы сдѣлали для Меня».— Если часто воспроизводилась тема о самаритянкѣ, которая у колодца напоила Христа, то и здѣсь вліяли слова: «Накормите алчущихъ, напоите жаждущихъ». Для Испаніи надо имѣть въ виду еще рядъ другихъ святыхъ, особенно Ѳому изъ Виллануева. Въ такихъ картинахъ, изображавшихъ подачу милостыни, художниковъ привлекали въ такой же степени живописность нищихъ, одѣтыхъ въ лохмотья, какъ и корзины съ съѣстными припасами, разставленныя на переднемъ планѣ.

Подобныя темы выискивались теперь и изъ Ветхаго Завѣта, совершенно не интересовавшаго художниковъ-язычниковъ эпохи Ренессанса. Здѣсь также прежде всего идетъ рѣчь объ убійствахъ. Убіеніе Авеля почти не изображалось въ болѣе раннемъ искусствѣ. Сцена встрѣчается только на Porta del Paradiso Гиберти и на маленькой картинѣ Убертини, находящейся въ галлереѣ въ Бергамо,—но эта послѣдняя имѣетъ скорѣе характеръ пейзажа съ настроеніемъ. Теперь эта тема привлекаетъ художниковъ потому, что даетъ имъ возможность изобразить два мощныхъ борющихся тѣла, а кромѣ того еще и дымъ, пламя и яркій свѣтъ огня. Къ этой сценѣ примыкаетъ другая: плачъ объятыхъ отчаяніемъ Адама и Евы надъ трупомъ сына.

Когда говорятъ о болѣе раннихъ изображеніяхъ Давида, то въ памяти воскресаютъ прежде всего статуи Донателло и Микель-Анджело. У обоихъ художниковъ Давидъ былъ нагимъ юношей, у одного— пастушкомъ, у другого—гигантомъ. Теперь онъ одѣтъ или въ звѣ-

риную шкуру или въ восточный костюмъ. Или—какъ на картинѣ Гвидо Рени—онъ смотритъ въ меланхолическомъ раздумьѣ на гигантскую голову съ зіяющей на лбу раной, изъ которой падаютъ густыя капли крови на мраморный постаментъ, или—какъ у Алессандро Турки—онъ стоитъ въ видѣ тріумфатора, съ протянутымъ впередъ мечомъ, еще задыхаясь отъ усилія, котораго ему стоилъ ударъ.—Жертвоприношеніе Исаака, дававшее художникамъ, какъ Андреа-дель-Сарто и Содома, возможность изобразить нагое юношеское тѣло въ красивыхъ движеніяхъ, теперь также становится сценой, гдѣ дѣйствуетъ палачъ. Уже картина Аллори (въ галлереѣ Питти) отличается отъ болѣе раннихъ изображеній этого сюжета тѣмъ, что бедра Исаака покрыты простыней, а у болѣе позднихъ художниковъ, напр., у Караваджіо, видны обыкновенно только голова и грудь мальчика. Центральной фигурой становится старческая фигура Авраама, точащаго свой ножъ. Съ особеннымъ увлеченіемъ изображаются также въ этой сценѣ бараны: вѣдь XVII ст. время, когда выступили первые художники-анималисты.

Юдифь, героическая дѣвушка, убившая Олоферна, осадившаго ея родной городъ, интересовала художниковъ во всѣ времена. Флорентійцы почитали въ ней почти богиню свободы. Въ такомъ духѣ увѣковѣчили ее Гиберти на Porta del Paradiso, Донателло на одной изъ группъ лоджіи dei Lanzi и Боттичелли на одной пределлѣ. Встрѣчается ея образъ и у нѣкоторыхъ не-флорентійскихъ художниковъ, какъ-то: Мантенья, Содома, Шеуфелейнъ и Кранахъ. Однако именно только въ эпоху барокко сдѣлалась она одной изъ самыхъ популярныхъ фигуръ. Тема о цѣломудренной женщинѣ, ложащейся на постель мужчины съ мечемъ въ рукѣ, съ намѣреніемъ его убить, какъ нельзя лучше отвѣчала чувствамъ и настроеніямъ этой эпохи. Кромѣ того тема позволяла дать картину ночи. Юдифь часто держитъ въ рукахъ горящую свѣчу, или луна освѣщаетъ своимъ свѣтомъ трупъ Олоферна. Такой же излюбленной художниками героиней была и Саломея—смѣсь жестокости и сладострастія. Послѣ эпохи Леонардо-да-Винчи ее не изображали—теперь этотъ сюжетъ снова входитъ въ моду, при чемъ художники рѣзче, чѣмъ прежде, подчеркиваютъ элементъ обвѣянной смертью nature morte: окровавленный трупъ и блѣдное лицо Іоанна, голову котораго палачъ кладетъ на блюдо.

Привлекалъ художниковъ также Самсонъ, воинственный герой, сжигавшій города враговъ, убившій ослиной челюстью, найденной въ полѣ, тысячи филистимлянъ. Раньше онъ изображался только въ видѣ феака, покоившагося на колѣняхъ Далилы. Такимъ изобразили его Мантенья, Караваджіо, Лукасъ Лейденскій и Буркгмейръ. Теперь онъ стоитъ героемъ на покрытомъ ранеными и мертвыми полѣ битвы, тогда какъ горизонтъ окрашенъ заревомъ горящихъ городовъ. Сцена его ослѣпленія также даетъ художникамъ возможность упиваться изображеніемъ дикой свалки.

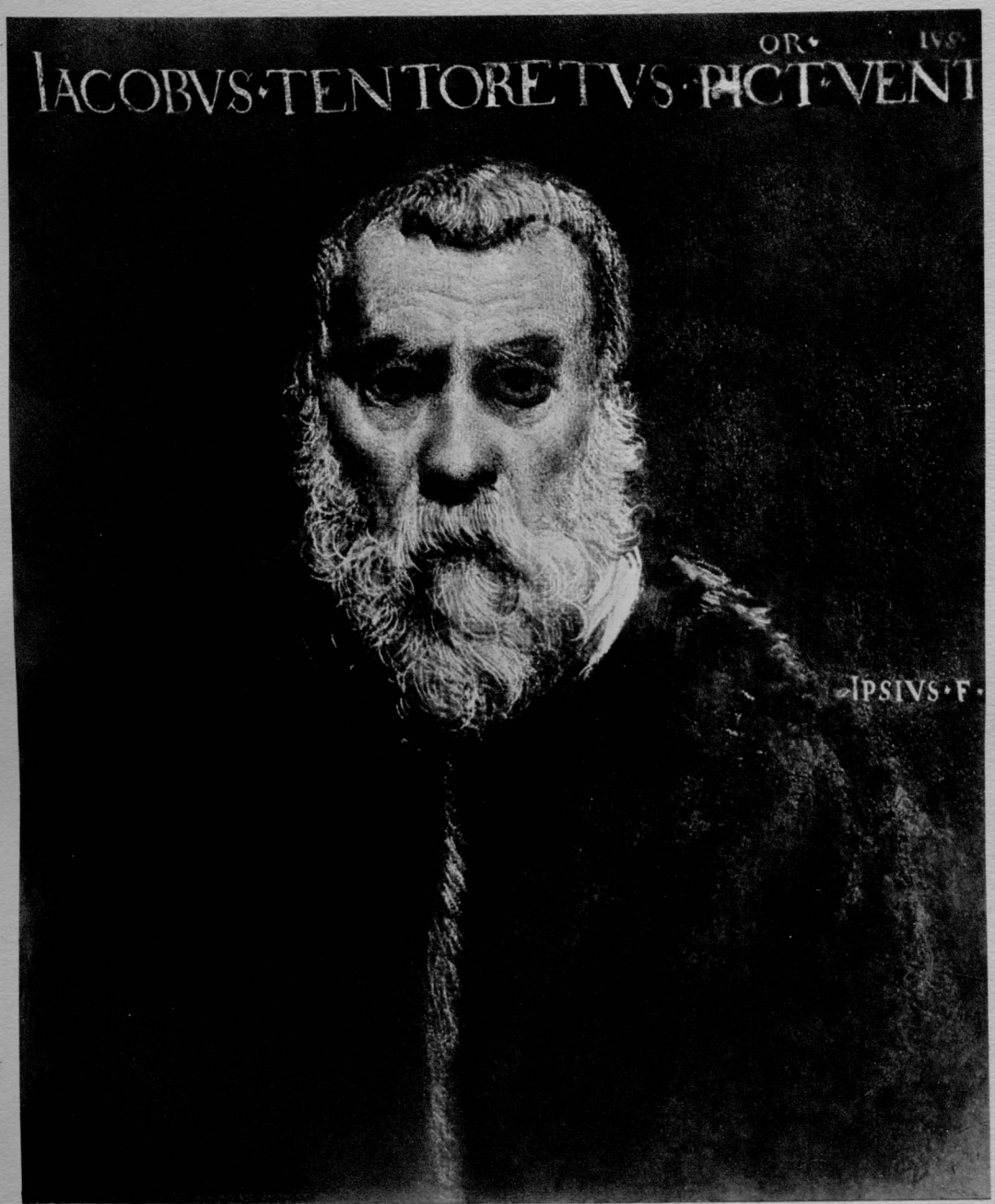
Іаковъ, которому передаютъ окровавленное платье Іосифа, и Тамара, ведомая на костеръ,—эти темы разрабатывались параллельно изображеніямъ христіанскихъ мучениковъ.

Остальныя картины на ветхозавѣтные сюжеты воспроизводятъ сцены покаянія, страданій и аскетизма. Ева послѣ грѣхопаденія смотритъ въ даль, охваченная глубокимъ раскаяніемъ. Страдалецъ Іовъ сидитъ, горюя, на развалинахъ своего дома. Ради моральнаго поученія изображаютъ Іосифа, отвергающаго жену Пентефрія, или Авраама, отсылающаго свою любовницу Агарь. Патріархи служатъ какъ бы дополненіемъ къ христіанскимъ отшельникамъ и пустынникамъ. Изображается Моисей въ видѣ стараго старика съ скрижалями въ рукахъ, или онъ сидитъ рядомъ съ Арономъ среди книгъ и фоліантовъ.

Другія темы подсказаны изреченіемъ: «накормите алчущихъ, напоите жаждущихъ». Теперь часто изображаютъ, какъ съ неба падаетъ манна—сюжетъ, воспроизводившійся раньше лишь изрѣдка (напр., Дирикомъ Боутсомъ и Эрколе Роберти). Сцена, какъ Моисей добываетъ воду изъ скалы, становится многофигурной картиной: люди, верблюды, собаки толпятся и тѣснятся около источника. Въ pendant къ новозавѣтной темѣ о самаритянкѣ и Христѣ изображается ветхозавѣтная исторія о Ревеккѣ и Элеазарѣ. Авраамъ посылаетъ своего вѣрнаго слугу Элеазара въ Гаранъ привести оттуда сыну Исааку невѣсту. Слуга благополучно добрался до города и остановился съ своими верблюдами у колодца, куда по вечерамъ женщины приходятъ за водой. И вотъ онъ видитъ, какъ Ревекка съ кувшиномъ на плечѣ подходитъ къ источнику и черпаетъ воду. Онъ проситъ ее дать ему пить. Она поитъ и его верблюдовъ, и онъ узнаетъ въ ней подходящую для Исаака невѣсту. Объ исцѣленіи больного повѣствуетъ въ свою очередь тема о молодомъ Товіи, намазывающемъ глаза слѣпого отца полученной отъ ангела мазью.

Далѣе слѣдуютъ видѣнія, привидѣнія и чудесные сны. Тема о Яковѣ, которому привидѣлась лѣстница въ небо, была раньше воспроизведена только Рафаэлемъ на плафонѣ залы Эліодора и притомъ въ чисто линейномъ духѣ. Теперь всѣ художники набрасываются на нее, какъ на изображеніе чуда, пастушеской идилліи и свѣтового видѣнія. Эта тема давала имъ возможность изобразить закаленнаго непогодой крестьянина, заснувшаго въ полѣ, и затѣмъ золотистый рой облаковъ, сквозь которые просвѣчиваютъ фигурки ангелочковъ. Слѣдуетъ далѣе отмѣтить сонъ Іосифа о томъ, какъ передъ нимъ склоняются солнце, луна и одиннадцать звѣздъ, и сцену заклинанія Сауломъ у эндорской вѣдьмы духа Самуила.

Распространенность другихъ темъ объясняется, вѣроятно, чисто художественными соображеніями. Художники все же не хотѣли отказаться отъ изображенія наготы, а античный міръ находился подъ опалой, и вотъ они обращались за подобными темами къ Ветхому Завѣту. Первая такая тема—исторія Лота и его дочерей. Раньше воспроизведенная только немногими художниками, какъ-то: Гоццоли, Венцель изъ Ольмюца и Лоренцо Лотто, она получила въ живописи барокко особое значеніе, такъ какъ давала возможность изобразить не только нѣсколько нагихъ женскихъ тѣлъ, но и одного изъ тѣхъ стариковъ, которые тогда были въ такой модѣ. Кромѣ того можно было присоеди-


IACOBVS·TENTORETVS·PICT·VENT
OR·
IVS·
IPSIVS·F·

нить и богатую красочную коллекцію nature morte—корзинъ и кувшиновъ съ виномъ. И, наконецъ, эта тема позволяла изобразить обвѣянную жутью ночь, черное небо, пронизанное молніями, и горящій городъ. Затѣмъ слѣдуетъ сцена съ Вирсавіей. Въ отличіе отъ болѣе раннихъ картинъ Франчьабиджіо тѣло купающихся теперь уже не совсѣмъ обнажено, а частью скрыто одеждой.

Особенно распространена была—какъ поученіе о цѣломудріи—тема о купающейся Сусаннѣ. Для эпохи барокко она имѣла то же значеніе, какъ для эпохи Ренессанса—Юпитеръ, разглядывающій спящую Антіопу. Само собой понятно, сцена выдержана почти всегда такъ, что свѣтлый тонъ женскаго тѣла выдѣляется или на темномъ нейтральномъ фонѣ или на темной зелени купы деревьевъ, имѣющей чисто декоративное значеніе. Привлекала здѣсь не только женская нагота, но и обѣ фигуры стариковъ. Отвѣчало какъ нельзя лучше программѣ эпохи и то, что рѣчь шла о борьбѣ и насиліи.—Моисей, сидящій передъ неопалимой купиной, давалъ художникамъ возможность писать пламя, поднимающееся къ ночному небу, тогда какъ Яковъ, пасущій стада Лавана, позволялъ изобразить пастораль: можно было воспроизвести шкуру овецъ, коровъ и барановъ въ видѣ звучной гаммы тоновъ. Вѣроятно, аналогичными соображеніями объясняется и частая обработка въ эту эпоху сцены благословенія Исаакомъ Якова. Старый изможденный Исаакъ соотвѣтствуетъ св. Іерониму, въ послѣдній разъ пріобщающемуся св. Тайнъ. Яковъ окуталъ руку шкурой барана, а стоящія на столѣ блюда образуютъ расположенную въ видѣ гаммы тоновъ nature morte.

Античный міръ былъ первоначально—какъ упомянуто—исключенъ изъ живописи. Возникшіе во второй половинѣ XVI в. многочисленные трактаты о живописи рѣзко осуждаютъ всякія картины съ языческимъ содержаніемъ, даже больше: рекомендуютъ ихъ сжигать. Имѣя въ виду строгія постановленія на этотъ счетъ церкви, можно было бы предположить, что вообще ни одинъ изъ художниковъ новаго поколѣнія не почувствуетъ желанія изображать античные сюжеты. И однако это не такъ. Вскорѣ античный міръ снова вторгается въ царство живописи. Все отличіе въ этомъ отношеніи картинъ эпохи барокко отъ произведеній эпохи Ренессанса—отличіе, впрочемъ, существенное—состоитъ въ томъ, что выборъ античныхъ сюжетовъ опредѣляется теперь христіанской точкой зрѣнія.

Или иными словами: если эпоха Ренессанса насытила фигуры христіанской религіи чисто эллинскимъ духомъ, то теперь, наоборотъ, античный міръ весь цѣликомъ пропитанъ мрачнымъ духомъ правовѣрія. Не встрѣчается ни одна изъ тѣхъ фигуръ, которыя эпоха Ренессанса прославила, какъ сверкающія олицетворенія красоты нагого человѣческаго тѣла. Забыты Европа, Іо, Антіопа, забыты граціи. Взамѣнъ ихъ всплываетъ рядъ другихъ темъ, содержащихъ неожиданное доказательство, что всѣ идеи христіанства уже заключались въ лонѣ античнаго міра.

Прежде всего можно выдѣлить группу античныхъ мучениковъ, ибо вѣдь и языческая миѳологія и исторія были богаты всевозмож-

ными сценами ужаса. Быть можетъ, мы вообще совершенно неосновательно представляемъ себѣ эллинскую культуру такой свѣтлой и радостной. У древнихъ были также свои обвѣянныя печалью мистеріи, свои мрачныя легенды о паденіи старыхъ боговъ. Въ средніе вѣка, когда царила церковь, едва ли найдется крикъ горячаго отчаянія или меланхолическая жалоба, которыя не раздались бы раньше въ дни эллинской жизни. Теперь живопись отбираетъ именно эти темы. «Кровь—особый сокъ». Эти слова гётевскаго Мефистофеля,—credo искусства эпохи барокко—звучатъ и въ античныхъ картинахъ. Древній міръ также становится мрачнымъ застѣнкомъ. Рядомъ съ изображеніями христіанскихъ мучениковъ, столь обычными въ живописи барокко, ставятся изображенія мучениковъ языческихъ: съ этой цѣлью отыскиваются всевозможныя ужасныя исторіи въ Метаморфозахъ Овидія, въ греческихъ трагедіяхъ и особенно въ трагедіяхъ Сенеки.

Вотъ главнѣйшія изъ этихъ темъ.

Красавецъ-юноша Адонисъ, охотившійся въ лѣсахъ, былъ долгое время любимцемъ Венеры. Однажды она тщетно прождала его возвращенія—кабанъ пронзилъ его своими клыками. Исторія ихъ любви, разсказанная Овидіемъ и Сафо, служила и раньше темой для художниковъ. На ихъ картинахъ Венера сидитъ съ Адонисомъ среди пейзажа, обмѣниваясь съ нимъ ласками, или ихъ застигаетъ Марсъ, или она прижимаетъ къ себѣ юношу, умоляя его не ходить на охоту. Теперь изображается исключительно ея плачъ надъ смертью Адониса. Онъ лежитъ бездыханный на землѣ. Изъ раны на бедрѣ струится потокъ густой крови. Какъ полоумная бросается Венера на него, осыпая его лобъ поцѣлуями.—Охотникъ Актеонъ подглядѣлъ, какъ купается цѣломудренная Діана. Въ наказаніе она его превратила въ оленя, и взбѣсивъ его собакъ, натравила ихъ на него.—Андромеда въ свою очередь является какъ бы античнымъ pendant къ св. Себастіану или къ св. Маргаритѣ. Когда Посейдонъ, желая наказать эфіопскаго царя Кефея, наслалъ на страну страшное чудовище изъ Атлантическаго океана, чудовище, пожиравшее стада и людей, оракулъ Аммона предсказалъ спасеніе отъ него лишь въ томъ случаѣ, если дочь царя Андромеда будетъ принесена въ жертву. Красавицу приковали къ скалѣ въ морѣ и она погибла бы, если бы ее не увидѣлъ во время своего полета по небу Персей: онъ убилъ чудовище и разбилъ ея оковы. На переднемъ планѣ виднѣется скованное женское тѣло. По воздуху на крылатомъ конѣ мчится въ видѣ свѣтового видѣнія Персей, направляя на дракона свой мечъ, точно языческій архангелъ Михаилъ. Кругомъ—пораженный удивленіемъ народъ. Тема привлекала еще и тѣмъ, что давала возможность написать картину бушующаго моря.

Философъ Архимедъ спокойно продолжалъ сидѣть на своемъ мѣстѣ, погруженный въ математическіе рисунки въ то самое время, когда римляне подъ начальствомъ Марцелла брали штурмомъ городъ Сиракузы: одинъ изъ воиновъ закололъ его несмотря на то, что онъ ему крикнулъ знаменитое: Noli me tangere circulos meos.—Исторія

Іо нашла въ живописи барокко свое продолженіе въ исторіи Аргуса. Художники эпохи Леонардо изображали, какъ Зевсъ въ образѣ облака соединяется съ Іо. Живопись эпохи контръ-реформаціи воспроизводитъ, напротивъ, кровавый конецъ этой любовной исторіи. Ревнивая Гера превратила Іо въ корову и приставила къ ней стражемъ тысячеголоваго Аргуса, котораго по приказанію Зевса Гермесъ усыпляетъ и обезглавливаетъ серпомъ.

Когда великій республиканецъ Катонъ во время гражданской войны не могъ защитить отъ Цезаря городъ Утику, онъ закололъ себя своимъ мечомъ.—Прекрасная царица Египта, обворожившая своей любовью Антонія, не могла покорить Октавіана и не желая послѣ битвы при Акціумъ украсить собой тріумфальную колесницу побѣдителя, предпочла самоубійство, приложивъ къ груди ядовитыхъ змѣй. Эта сцена, раньше воспроизведенная только Піеро ди-Козимо, притомъ въ духѣ античной портретной живописи, становится теперь однимъ изъ любимыхъ сюжетовъ художниковъ. Клеопатра прикладываетъ къ груди мѣдянку. Или она умираетъ, лежа на постели. Или она чувствуетъ приближеніе смерти, сидя въ креслѣ. Или ее оплакиваютъ ея придворныя дамы. Все это изображается художниками все въ новыхъ варіаціяхъ.

Еще печальнѣе была смерть Кира. Царица массагетовъ Томирисъ велѣла отрубить ему голову и положить въ сосудъ, наполненный человѣческой кровью, наслаждаясь въ сладострастномъ упоеніи, подобно Саломеѣ, этимъ зрѣлищемъ.

Основательница Карѳагена, Дидона, не хотѣла выйти замужъ за царя Ярба; желая вмѣстѣ съ тѣмъ избѣжать войны, она велѣла соорудить костеръ и, взойдя на него, покончила съ собой, воткнувъ себѣ въ грудь мечъ.—Борьба гигантовъ съ Зевсомъ была изображена уже Джуліо Романо. Тема и теперь не исчезла, такъ какъ позволяла нарисовать картину дикой схватки, съ молніями, глыбами скалъ, съ рвущимися впередъ и отскакивающими назадъ фигурами.—Зато новостью является мученичество Гектора, котораго Ахиллесъ убилъ и трижды проволокъ за собою вокругъ городской стѣны. Также впервые воспроизводится теперь исторія Геро и Леандра, легенда о красавцѣ-юношѣ, каждую ночь переплывавшемъ Геллеспонтъ, чтобы повидаться съ своей возлюбленной, и погибшемъ въ его волнахъ однажды во время бури. Художники изображаютъ, или какъ Леандръ погибаетъ въ бурную ночь, или какъ Геро, увидавъ на другое утро на берегу его трупъ, бросается внизъ съ высокой башни.—Аналогичнымъ образомъ умеръ и Икаръ. Изображается, какъ Дедалъ прикрѣпляетъ крылья къ спинѣ сына, или какъ Икаръ, поднявшись слишкомъ близко къ солнцу, падаетъ въ море. — Жертвоприношеніе Ифигеніи является античнымъ дополненіемъ къ жертвоприношенію Исаака. Къ знаменитой античной фрескѣ на эту тему примыкаютъ теперь многочисленные другіе сюжеты въ духѣ барокко. Иксіонъ переноситъ насъ въ царство загробныхъ мученій. Онъ бросилъ своего тестя въ наполненную огнемъ яму, а когда Зевсъ снялъ съ него клеймо преступленія, то онъ хотѣлъ совратить Геру. Въ наказаніе онъ былъ привязанъ

въ аидѣ къ огненному, безъ устали врашающемуся колесу. Здѣсь были, слѣдовательно, возможны тѣ же свѣтовые эффекты, которые обусловили тогдашнюю популярность темы о грѣшникахъ въ чистилищѣ. Изъ легенды объ аргонавтахъ заимствуется исторія Язона—онъ сѣетъ драконовы зубы, изъ которыхъ вырастаютъ закованные въ броню воины, но они убиваютъ другъ друга послѣ того, какъ онъ бросилъ имъ камень. Найденная въ 1506 г. въ Римѣ группа Лаокоона подала раньше поводъ Тиціану только къ извѣстной каррикатурѣ. Теперь появляется рядъ картинъ на тему о томъ, какъ Лаокоонъ погибаетъ съ сыновьями отъ укусовъ змѣй среди ночного пейзажа, мракъ котораго пронизывается молніями.

Лукреція, убивающая себя кинжаломъ, изображалась и раньше часто художниками, но только потому, что тема давала возможность написать красивый обнаженный бюстъ и ритмическое движеніе рукъ. Теперь или Сикстъ Тарквиній насилуетъ ее съ кинжаломъ въ рукѣ, или она падаетъ въ предсмертной судорогѣ на землю. Силенъ Марсій—pendant къ св. Варфоломею. Побѣдивъ его игрою на флейтѣ, Аполлонъ содралъ съ него шкуру. Между тѣмъ, какъ Чима да Конельяно и Рафаэль изображали только самое состязаніе между Аполлономъ и Марсіемъ, живопись барокко воспроизводила охотно самую эту сцену сдиранія кожи.—Медея убиваетъ собственныхъ дѣтей, чтобы отомстить невѣрному Язону. Сцена, какъ она уводитъ ихъ, послужила въ концѣ XV в. темой для одной изъ картинъ Эрколе Гранди. Теперь съ жестокимъ упоеніемъ воспроизводится самая сцена убійства.—Публій Децій Мусъ, бывшій въ 340 г. до Р. Х. консуломъ, далъ римлянамъ возможность блестяще побѣдить враговъ, послѣ того, какъ подъ вліяніемъ сновидѣнія добровольно обрекъ себя смерти.—Когда Кентавръ Нессъ переносилъ прекрасную супругу Геркулеса, Деяниру, черезъ рѣку, онъ возгорѣлся преступной къ ней любовью, но былъ тутъ же убитъ отравленной стрѣлой героя.—Ѳиванскому царю Лаю было предсказано оракуломъ, что онъ умретъ отъ руки сына, котораго ему родитъ Іокаста, и онъ поэтому приказалъ только-что родившагося Эдипа отнести со связанными и просверленными ногами на дикій Киѳеронъ, на гору Эринній.—Вооруженный зеркаломъ Аѳины, Персей отрубилъ Медузѣ голову: онъ смотрѣлъ не на нее, видъ которой превращалъ въ камень, а на ея отраженіе въ зеркалѣ. Изображается не только эта сцена, но и отдѣльно голова Медузы съ застывшимъ неподвижно взоромъ, змѣиными волосами и окровавленной шеей. Эта тема тоже появляется въ живописи барокко впервые. Приписываемая Леонардо да Винчи, находящаяся въ Уффиціяхъ голова Медузы не противорѣчитъ этому утвержденію. Судя по описанію Вазари, эта картина написана, вѣроятно, художникомъ XVII в., тогда какъ картина самого Леонардо была, вѣроятно, задумана и выполнена иначе, чѣмъ ее возродилъ художникъ эпохи барокко.—Дочь аѳинскаго царя Эрехтея, Прокрида, усумнилась въ вѣрности мужа своего Кефала и когда онъ отправился на охоту, то пошла за нимъ и спряталась за кустомъ, чтобы подсмотрѣть, что онъ будетъ дѣлать. Принявъ ее за звѣря, Кефалъ бросилъ въ нее копье и убилъ ее. Эта раз-

сказанная Овидіемъ исторія вдохновила въ эпоху Савонаролы Піеро ди-Козимо къ красивой, хранящейся въ Лондонской Національной Галлереѣ, картинѣ, гдѣ фавнъ оплакиваетъ мертвую Прокриду. Теперь художники изображаютъ, какъ самъ Кефалъ, стоная и плача, склоняется надъ трупомъ убитой жены. Такъ точно изъ легенды о Прометеѣ берутся теперь не тѣ сцены, которыя обратили на себя вниманіе Піеро ди-Козимо. Изображается только мученичество Титана: прикованный къ кавказскимъ горамъ, онъ ожидаетъ прилета орла, питающагося его печенью.

Сатурнъ пожираетъ собственныхъ дѣтей.—Желая убить царя Порсенну, Муцій Сцевола прокрался ночью во враждебный лагерь: схваченный, осужденный на смерть, онъ положилъ руку на горящіе угли, чтобы показать, какъ мало онъ боится смерти, и не издавъ ни одной жалобы, предоставилъ ей обуглиться. За такой героизмъ самоотверженія воспѣлъ его уже Данте въ своей Божественной Комедіи вмѣстѣ съ св. Лаврентіемъ. Сцевола пострадалъ за свѣтскій Римъ, какъ св. Лаврентій за церковь. Оба, несмотря на пытку огнемъ, остались вѣрными себѣ. Играетъ М. Сцевола большую роль и въ искусствѣ эпохи барокко, являясь какъ бы античнымъ св. Лаврентіемъ. Списокъ античныхъ мучениковъ можно заключить Сенекой, который былъ обвиненъ въ участіи въ заговорѣ Пизона и, выслушавъ смертный приговоръ, открылъ себѣ въ ваннѣ жилы.

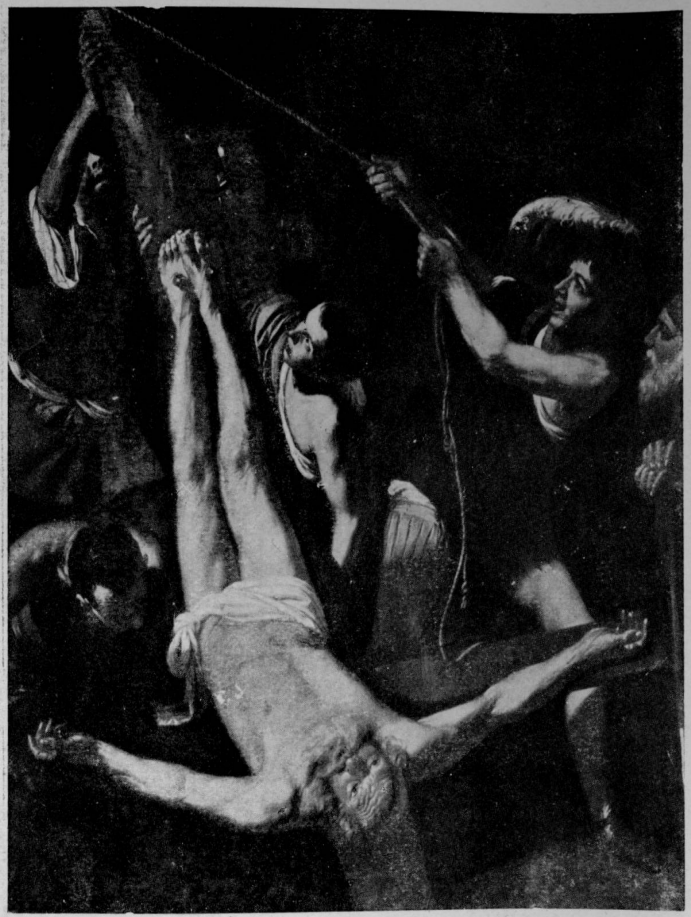
Сенека приводитъ насъ вмѣстѣ съ тѣмъ къ третьему разряду картинъ на античные сюжеты—къ изображеніямъ поэтовъ и философовъ. Уже въ первыя столѣтія христіанскаго богословія отцы церкви ссылались на философовъ классической древности, какъ на предтечей евангельской истины. Древніе мудрецы стоятъ какъ бы въ преддверіи Откровенія. Въ такомъ именно смыслѣ изобразилъ ихъ Перуджино на своей картинѣ въ Cambio. Кромѣ такихъ обширныхъ фресковыхъ цикловъ, проводившихъ параллель между язычниками и христіанами, изображались также портреты отдѣльныхъ древнихъ философовъ, въ родѣ, напр., тѣхъ, которые были созданы Браманте въ Casa Prinetti. Эпоха контръ-реформаціи чувствовала особое тяготѣніе къ древнимъ философамъ, такъ какъ они соотвѣтствовали христіанскимъ пустынникамъ. Вѣдь Діогенъ—прообразъ аскета. Онъ голодалъ, жилъ милостыней, днемъ ходилъ босой, безъ плаща, съ посохомъ въ рукѣ и мѣшкомъ на плечахъ, совершенно, какъ Іоаннъ де Діо, а ночи проводилъ въ лишенной всякихъ удобствъ бочкѣ. Такой же приблизительно характеръ получили въ воображеніи художника эпохи барокко Гераклитъ, Демокритъ, Эзопъ и Мениппъ. А пристрастіе къ старикамъ заставило включить въ этотъ кругъ еще и другія античныя или полуантичныя фигуры. Изображается Гомеръ, ходящій по странѣ старымъ слѣпымъ пѣвцомъ, или впавшій въ немилость Велизарій, слѣпымъ нищимъ просящій милостыню для «полководца Велизарія».

Рядомъ съ философами стоятъ сивиллы. Вѣдь онѣ были «свѣтомъ, сіявшимъ въ темнотѣ», провозвѣстницами евангельской истины въ древнемъ мірѣ. Въ качествѣ таковыхъ увѣковѣчили ихъ уже

Джіотто, Пинтуриккіо, Боттичелли и Микель-Анджело. И хотя именно въ XVII в. была доказана подложность такъ называемыхъ сивиллиныхъ книгъ, сами сивиллы не утратили своей привлекательности въ глазахъ художниковъ. Держа въ рукѣ книгу, смотрятъ онѣ въ высь вдохновеннымъ взоромъ. Или онѣ берутъ перо, чтобы писать. Или онѣ склонились съ средоточеннымъ вниманіемъ надъ книгой, которую читаютъ. Или онѣ ничего не дѣлаютъ, а только погружены въ раздумье. На страницахъ ихъ книгъ можно прочесть ихъ пророчества: nascetur de virgine и т. д. Таково содержаніе безчисленныхъ картинъ, подносившихся тогда публикѣ подъ названіями: Sibylla Cumaea, Erythrea, Delphica и т. д. Впрочемъ, художники, быть можетъ, еще и потому такъ любили изображать эти фигуры, что онѣ давали имъ возможность хотя и не безъ робости упиваться изображеніемъ женской красоты, обнаженныхъ плечъ и рукъ. Не ищите въ сивиллахъ эпохи барокко величія. Онѣ едва ли отличаются чѣмъ-нибудь отъ извѣстнаго портрета, писаннаго Гвидо Рени будто бы съ Беатриче Ченчи. Или иными словами: подъ церковной этикеткой даются идеальные портреты красивыхъ женщинъ, подобно тому, какъ нѣкогда венеціанцы изображали куртизанокъ подъ именами: Флора, Белла, Віоланта.

Если изображается не сивилла, то красавица является весталкой. Вѣдь жрицы богини Весты были какъ бы античными монахинями. И вотъ ихъ изображаютъ въ платкѣ матроны, съ благочестиво восторженнымъ взоромъ, устремленнымъ въ высь, взоромъ, при всей его святости не очень отличнымъ отъ взора куртизанокъ на картинахъ вызывавшаго столько осужденія языческаго Ренессанса.

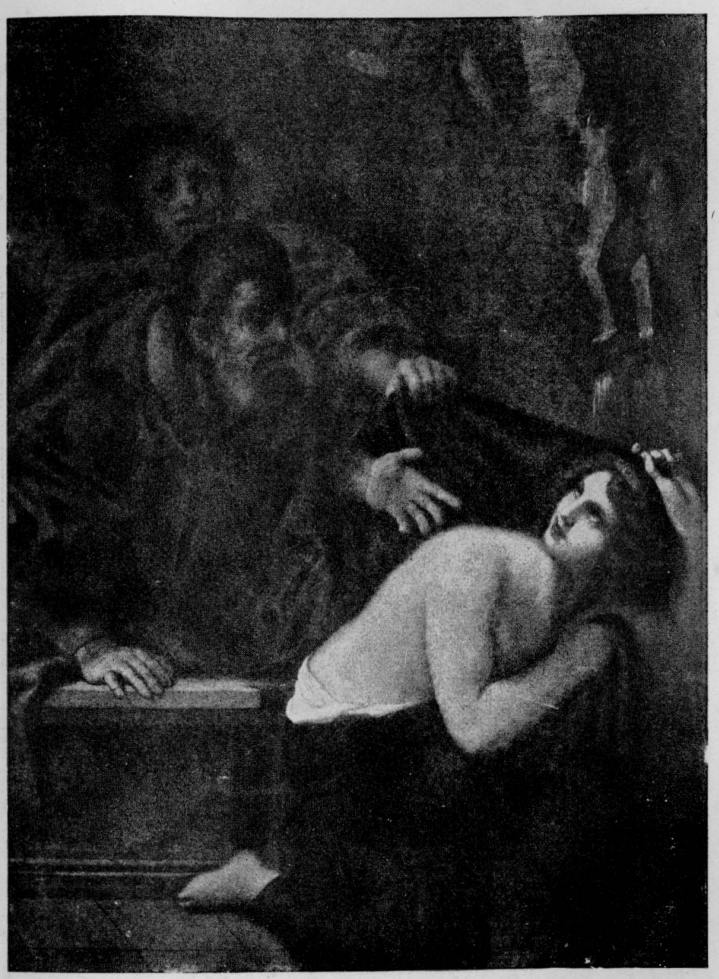
Картины, изображающія цѣломудріе, вообще чрезвычайно многочисленны. Въ дни Возрожденія царемъ міра былъ Амуръ. Корреджіо изобразилъ его воспитаніе, Тиціанъ—его снаряженіе на войну, Пармеджьанино нарисовалъ его мастерящимъ лукъ. Теперь онъ въ отставкѣ. Гвидо Рени пишетъ картину на тему о томъ, какъ небесная любовь сжигаетъ его стрѣлы. Скидоне изображаетъ намъ его погруженнымъ въ меланхолическое раздумье, съ сломаннымъ лукомъ въ рукѣ, а рисунокъ Пуссена изображаетъ, какъ геніи хоронятъ его. Особенно часто изображали художники, естественно, Діану, богиню цѣломудрія. Уже въ «Чистилищѣ» Данте идущіе сквозь огонь духи прославляютъ цѣломудріе не только Маріи, но и Діаны, распѣвая слова апостола Луки (I, 34): «Я не познала ни одного мужчину». Любили ее, богиню луны, художники барокко также изъ чисто художественныхъ соображеній. Марія стоитъ на полумѣсяцѣ, голову Діаны украшаетъ тотъ же полумѣсяцъ. Этотъ мотивъ давалъ возможность создать свѣтовой эффектъ. Діана выдѣляется на темномъ ночномъ небѣ, съ копьемъ въ рукѣ и сверкающимъ полумѣсяцемъ на лбу. Или она спускается съ неба къ Эндиміону, тѣло котораго также залито дрожащими лучами луны. Любятъ художники повѣствовать о цѣломудріи не только Іосифа, бѣжавшаго отъ жены Пентефрія, но и Сципіона Африканскаго, вернувшаго, по словамъ Ливія, послѣ взятія Карѳагена родителямъ дѣвушку, доставшуюся ему, какъ рабыня.



Караваджіо: *Мученичество св. Петра.*

Дольчи: *Саломея.*

Аллори: *Юдифь.*



Л. Карраччи: *Сусанна и старцы.*

Рядомъ съ христіанскими картинами, изображающими, какъ добрые люди поятъ жаждущихъ и кормятъ алчущихъ, стоитъ античный мотивъ, именуемый названіемъ Caritas romana: Пера даетъ свою грудь отцу Кимону, брошенному въ тюрьму. Ради прославленія сыновней любви художники охотно изображаютъ, какъ благочестивый Эней выноситъ на плечахъ старика-отца Анхиса изъ объятой пламенемъ Трои. Другой эпизодъ изъ легенды объ Энеѣ, а именно его нисшествіе въ адъ, разрабатывается параллельно христіанскимъ картинамъ, показывающимъ Христа въ преддверіи ада. Эта тема также давала возможность изобразить черное небо и пылающее на немъ грязноватое пламя.

Примѣръ отреченія, проповѣдуемаго христіанствомъ, явилъ Нинъ, отрекаясь отъ короны ради Семирамиды. Было бы вообще поучительно, если бы изслѣдователи выяснили, какія христіанскія параллели подсказали художникамъ выборъ античныхъ сюжетовъ. Кромѣ Данте пришлось бы обслѣдовать народныя книги XIV вѣка, напр. Speculum humanae salvationis, сопоставлявшія христіанскія фигуры съ языческими. Вотъ нѣсколько примѣровъ: Киръ освободилъ евреевъ изъ вавилонскаго плѣненія, Христосъ спасъ насъ изъ плѣна у дьявола; Семирамида глядѣла съ высоты висячихъ садовъ на родину, Марія всегда глядѣла въ высь, гдѣ ея отчизна. Какъ ни внѣшни подобныя параллели, едва ли подлежитъ сомнѣнію, что онѣ играли существенную роль при выборѣ сюжета.

Правда, часто достаточнымъ основаніемъ были и чисто живописныя цѣли, которыя ставила себѣ эпоха. Чинквечентисты прославляли покой. Теперь живопись стремится изображать движеніе и отдаетъ поэтому предпочтеніе сценамъ преслѣдованія и похищенія—Аполлону, преслѣдующему Дафну, похищенію сабинянокъ, похищенію Прозерпины Плутономъ или Ориѳіи—Бореемъ или дочерей Лейкиппа—діоскурами и т. д. Чинквечентисты стремились къ пластически-благороднымъ формамъ. Художники барокко, напротивъ, были натуралистами и колористами. Во всемъ должны были чувствоваться почва и раса. Послѣ того, какъ чинквечентисты односторонне подчеркивали благородство и величіе, теперь предпочтеніе отдается всему грубоватому и мужиковатому. Сказывалась иногда и нѣкоторая склонность къ юмористикѣ. Послѣ того, какъ эпоха Ренессанса молилась античнымъ богамъ, эпоха барокко съ особенной охотой брала изъ древнихъ легендъ черты вульгарныя и комическія. Въ изображеніи Тиціаномъ и Микель Анджело Вакхъ былъ молодымъ человѣкомъ олимпійской красоты. Теперь онъ сталъ толстымъ парнемъ, одѣтымъ въ овечью шкуру. Онъ сидитъ среди пейзажа и подноситъ къ губамъ огромный кувшинъ съ виномъ. Или онъ лежитъ пьянымъ Гамбринусомъ около винной бочки. Ганимедъ превращается изъ красавца-эфеба, какимъ онъ былъ у Корреджіо, въ непристойнаго хнычущаго мальчишку Рембрандта. Изъ миѳа о Юпитерѣ берется напоминающая пастораль сцена, какъ маленькаго бога кормитъ коза Амальтея, т.-е. изображается кричащій мальчуганъ, а на переднемъ планѣ нимфа приготовляется доить козу.

Пристрастіе художниковъ къ изображенію старости привело далѣе къ тому, что они охотно возрождаютъ сцену, какъ Юпитеръ навѣщаетъ чету стариковъ Филемона и Бавкиду. Марсъ превращается въ цирковаго атлета. Исторія о томъ, какъ Мелеагеръ вручаетъ Аталантѣ голову кабана, позволяла дать охотничью сцену. Въ сценѣ суда Париса, которую художники чинквеченто такъ любили за красивыя движенія богинь, центръ тяжести переносится теперь на собакъ и овецъ, окружающихъ фригійскаго пастуха. Давала и сцена, какъ пастухи находятъ Ромула и Рема,—въ своемъ родѣ дополненіе къ нахожденію Моисея,—возможность изобразить пастушескую сцену съ богатымъ аппаратомъ.

Нѣтъ надобности здѣсь подчеркивать, что особенной симпатіей со стороны художниковъ пользовались сатиры. Вѣдь они были олицетвореніями всего неблагороднаго. Если у Тиціана они были классическими мраморными существами, то теперь они становятся хохочущими, взъерошенными мужиковатыми парнями. Для художниковъ живописной эпохи что могло быть пикантнѣе, какъ живописать жирное тѣло, сожженное солнцемъ, отливавшее всѣми оттѣнками отъ желтаго до темно-коричневаго цвѣта. Эта тема давала кромѣ того возможность соорудить цѣлый міръ nature morte изъ виноградныхъ листьевъ, чашъ, кувшиновъ и коричневой кожи самихъ сатировъ. И вотъ художники изображаютъ, какъ старый Силенъ добродушной нянькой баюкаетъ на рукахъ маленькаго Вакха, или какъ фавны пляшутъ съ толстыми нимфами подъ звуки тамбурина и кастаньетъ. Достаточно вспомнить Рубенса, чтобы понять, до какой натуралистической смѣлости доходила въ обработкѣ этой темы живопись барокко. Воспроизводилась часто также исторія сатира, глупымъ взглядомъ взирающаго на крестьянина, у котораго онъ въ гостяхъ, удивляясь, какъ тотъ своимъ дыханіемъ заодно и грѣетъ свои руки и охлаждаетъ супъ. Отвѣчали какъ нельзя больше пристрастію эпохи къ старческимъ, закаленнымъ вѣтромъ и солнцемъ формамъ, фигуры Пана, играющаго на флейтѣ, и старыхъ морскихъ боговъ. А такъ какъ все безобразное, уродливое, хромое и горбатое нравилось теперь, то въ моду вошелъ и хромой Вулканъ. Художники изображаютъ его въ видѣ кузнеца съ грубыми, рѣзко очерченными формами, стоящимъ рядомъ съ своими подмастерьями у кузницы,—мотивъ, дававшій къ тому же возможность изобразить темное помѣщеніе, озаренное бьющимъ вверхъ пламенемъ. Если всѣ эти фигуры, даже женскія, стоятъ передъ нами не обнаженными, если ихъ бедра скрыты шкурой или вуалью, то это объясняется отчасти нравственными воззрѣніями эпохи, отчасти и тѣмъ, что подобное одѣяніе эффектно нарушало ясность формъ, отличавшихся бы иначе пластичностью въ духѣ Ренессанса.

Бросимъ далѣе взглядъ на аллегоріи, въ которыхъ также обыкновенно ярко обнаруживается духъ времени. Какія темы привлекали художниковъ? Они изображаютъ, какъ солнце обнаруживаетъ затемненную временемъ правду. Имѣлась въ виду, конечно, истина евангельскаго ученія, снова торжествовавшая надъ языческой ложью, отравившей умы въ дни Ренессанса. Осіянная свѣтомъ поднимается истина изъ волнъ морскихъ, а въ облакахъ носятся, ликуя, привѣт-

ствующіе ее ангелы. Другія аллегоріи говорятъ о бренности всего земного. Изъ череповъ, гаснущихъ свѣчей и песочныхъ часовъ сооружается міръ говорящей о суетѣ-суетъ nature morte. Или старикъ сидитъ, окруженный глиняными трубками, стаканами и другими хрупкими вещами. Или скелетъ смерти стоитъ среди разбитой посуды, покрытыхъ плѣсенью книгъ и разъѣденнаго ржавчиной оружія. Или рыцарю, окруженному картинами, золотыми монетами и игральными картами, ангелъ показываетъ книгу съ изреченіями, указывающими на суету земного блеска. Или Меланхолія склоняется надъ черепомъ, тогда какъ по землѣ разбросаны книги и глобусы, свидѣтельствуя о тщетѣ науки. Если изображается единорогъ, ищущій прибѣжища у дѣвушки, то рѣчь идетъ о прославленіи цѣломудрія. Характерный для эпохи духъ филантропіи, въ свою очередь, сказался въ многочисленныхъ изображеніяхъ богини Caritas. Старый мотивъ о Товіи переиначенъ теперь такимъ образомъ, что ангелъ-хранитель, указывая перстомъ на небо, ведетъ ребенка среди окутаннаго ночью пейзажа.

Съ интересами церкви были тогда тѣснѣйшимъ образомъ связаны интересы королевской власти. Искусство должно было обслуживать не только церковь, но и монархію. Его девизъ гласилъ: за алтарь и престолъ. Въ XVII вѣкѣ возникаютъ самые грандіозные дворцы. Большой паркъ отдѣляетъ замокъ отъ плебейской окрестности. Залы сверкаютъ и сіяютъ золотомъ. На помощь призывается весь Олимпъ, дабы дать взорамъ благороднѣйшихъ членовъ націи, склоняющихся передъ монархомъ, двигающихся по паркету, спектакль царственной пышности. Въ области портретной живописи рѣчь могла, слѣдовательно, итти только объ усиленіи эффектовъ. Прежніе кондотьеры, своими силами достигшіе власти, превратились, если ихъ династія уцѣлѣла, въ королей Божьей милостью. Этотъ нимбъ величія Божьей милостью долженъ былъ отнынѣ сіять и вокругъ головы портретовъ. Торжественные знаки власти должны были подчеркивать, что изображенъ король или королева. Тиціанъ изобразилъ Карла V лишь, какъ благородную личность. Ничто не указываетъ на то, что онъ властитель царства, въ предѣлахъ котораго никогда не заходило солнце. Отъ портретовъ XVII вѣка вѣетъ, напротивъ, придворнымъ воздухомъ. Государи окутаны горностаевой мантіей, держа въ одной рукѣ скипетръ, другую положивъ на корону. Королевы одѣты въ высокій воротникъ à la Stuart, въ чопорныя, усѣянныя жемчугомъ, шелковыя платья, охватывающія тѣло, какъ панцырь, стоятъ передъ нами въ величественной позѣ, которую онѣ принимаютъ во время аудіенціи. Или государи мчатся въ качествѣ главныхъ военачальниковъ на гордыхъ коняхъ, уже не спокойно переступающихъ, какъ у Тиціана, а патетически вздымающихся на заднія ноги, а кругомъ кипитъ жестокая битва. Королевы выступаютъ олимпійскими богинями—Юноной или Минервой. Развѣваются портьеры, поднимаются колонны.

Этотъ роялистическій духъ опредѣлилъ также стиль другихъ портретовъ. Зритель и въ данномъ случаѣ долженъ знать, находится ли передъ нимъ «свѣтлость» или «сіятельство». Офицеры держатъ жезлъ полководца такъ же гордо, какъ король—скипетръ, а другая рука

покоится на пушкѣ. Адмиралы указываютъ монументальнымъ жестомъ на корабли, находящіеся подъ ихъ начальствомъ. Князья церкви сидятъ съ важностью св. Петра, протянувъ впередъ ногу для поцѣлуя вѣрующимъ. Даже ученые принимаютъ королевскую позу. Они не работаютъ, а указываютъ на книги, доставившія имъ широкую орденскую ленту, которую они носятъ съ такимъ гордымъ самосознаніемъ. Они точно живутъ не въ кельяхъ ученыхъ, а въ дворцахъ. Ибо даже на портретахъ писателей всегда имѣется занавѣсъ, всегда виднѣются дворцовыя террасы. Мотивъ величія часто соединяется съ мотивомъ благочестія. Государи или молятся съ четками въ рукѣ, или стоятъ на колѣняхъ въ часовнѣ, гдѣ похоронены ихъ предки. На портретѣ эрцгерцогини Клавдіи Фелиціи Австрійской на постаментѣ лежитъ корона, а въ рукѣ она держитъ большое золотое распятіе.

Живопись барокко была бы освѣщена со стороны сюжетовъ неполно, если бы мы не указали на то, что рядомъ съ церковно-придворнымъ теченіемъ развивалось въ XVII вѣкѣ и другое, въ которомъ заложены зародыши буржуазнаго искусства XIX вѣка. Въ XVI вѣкѣ жанръ имѣлъ своихъ представителей только на сѣверѣ. Итальянцы не развили дальше заключавшіеся въ произведеніяхъ кватроченто жанровые элементы. Эпоха, интересовавшаяся только благороднымъ, только значительнымъ, была равнодушна къ сценамъ будничной жизни, не придавала религіознымъ картинамъ жанроваго оттѣнка введеніемъ комическихъ подробностей. Перечисляя немногія жанровыя картины XVI вѣка, Вазари всегда считаетъ своимъ долгомъ прибавить, что онѣ были созданы «несмотря на то, что сюжетъ не возвышенный». Эпоха барокко порвала съ теоріей, что будничный міръ некрасивъ, и поставила на мѣсто благородныхъ святыхъ простыхъ смертныхъ изъ плоти и крови. Ничто не мѣшало, такимъ образомъ, изображать этихъ людей, которыхъ считали достойными одежды святыхъ, и ради нихъ самихъ. Жанровая живопись, игравшая раньше въ сравненіи съ религіознымъ искусствомъ лишь очень скромную роль, становится все болѣе той осью, вокругъ которой вращалось все творчество. Поучительно и здѣсь прослѣдить тѣ точки зрѣнія, которыя опредѣляли собой выборъ темъ.

Въ противоположность эпохѣ чинквеченто, допускавшей въ искусствѣ только спокойное величіе, gravità riposata, эпоха барокко упивалась изображеніемъ самыхъ рѣзкихъ эффектовъ. Художники любили лица, искаженныя бѣшенымъ горемъ или дикимъ хохотомъ. Переведите картину мученичества на мірской языкъ, и получится картина вырыванія зубовъ. Послѣ того, какъ художники такъ часто изображали, какъ палачи вырываютъ Аполлоніи зубы, они теперь рисуютъ зубодеровъ, мучающихъ своихъ кричащихъ отъ боли паціентовъ большими щипцами.

Также любили художники изображать пьяныхъ разошедшихся сатировъ. Лишенныя своей миѳологической окраски эти картины превращались въ сцены попоекъ. Вокругъ стола сидятъ, музицируя и распѣвая пѣсни, крича и попивая вино, собутыльники. Пристрастіе ко всему безобразному и уродливому ввело въ моду слѣпого Гомера

и хромого Гефеста. Старый изможденный Іеронимъ былъ героемъ безчисленнаго множества картинъ. И вотъ теперь стали живописать слѣпыхъ старыхъ нищихъ, сидящихъ на кортсчкахъ на углу улицы, старыхъ беззубыхъ торговокъ, косолапыхъ карликовъ и загорѣлыхъ уличныхъ мальчишекъ, расположившихся въ своихъ великолѣпныхъ лохмотьяхъ среди дынь, глинянныхъ кувшиновъ и грязныхъ соломенныхъ корзинъ, играя въ кости или ужиная.

Nature morte пользовалась особенными симпатіями художниковъ. Уже на религіозныхъ картинахъ они въ изобиліи нагромождали самыя разнообразныя подробности, которыхъ мастера чинквеченто въ своемъ стремленіи къ благородной простотѣ никогда бы не изобразили, создавали вокругъ фигуръ цѣлое царство nature morte. Тайная Вечеря часто не болѣе, какъ кухонная сцена. Передъ вами словно магазинъ деликатессъ, гдѣ продаются рыбы, колбаса, ветчина, яблоки и лимоны. Такъ точно на изображеніяхъ св. Цециліи центръ тяжести перенесенъ на музыкальные инструменты и ноты. Подъ такимъ угломъ выхватывались теперь и сцены изъ будничной жизни. Послѣ того, какъ такъ часто воспроизводилось бѣгство въ Египетъ (Іосифъ и Марія ѣдутъ на ослѣ среди пейзажа), теперь стали изображать крестьянскую семью, отвозящую верхомъ свои припасы на рынокъ. Или художники воссоздаютъ продавцовъ рыбы, мясныя лавки, женщинъ, общипывающихъ гусей, мужиковъ, усѣвшихся за ужинъ, кухарокъ и поварятъ. Отливающія разными цвѣтами рыбы и сочное мясо, глухари, гуси и утки, ступки изъ латуни и блестящая посуда изъ мѣди, тарелки, кувшины и корзины образуютъ рядомъ съ фигурами красивыя звучныя гармоніи красокъ. А на изображеніяхъ концертовъ теплый тонъ скрипокъ красиво гармонируетъ съ бѣлымъ цвѣтомъ тамбуриновъ и нотныхъ книгъ.

О той же тенденціи свидѣтельствуетъ и вошедшій именно тогда въ моду ritratto grotesco—гротескный портретъ. Увлеченіе nature morte побудило художниковъ вродѣ Аркимбольди и Каллò составлять головы изъ рѣдьки, редисокъ, овощей, жуковъ и т. д.

При выборѣ другихъ темъ вліяла свѣтовая точка зрѣнія. Охотно воспроизводятся кузницы: у огня стоятъ освѣщенныя имъ мускулистыя фигуры. Изображаются старухи со свѣчей въ рукѣ, или пѣвицы, выступающія при свѣтѣ свѣчей. Свѣтовые эффекты играютъ главную роль и въ входившихъ тогда въ моду батальныхъ картинахъ. Привлекалъ здѣсь огонь орудій, пороховой дымъ и чадъ. Обнаруживается, впрочемъ, характерный для эпохи духъ авантюризма, пристрастіе къ разбойничьимъ темамъ,—отсюда, между прочимъ, и частая обработка заговора Катилины—также и въ жанровой живописи. Художники охотно изображаютъ разбойниковъ, контрабандистовъ и рыцарей большой дороги. Или шулера сидятъ въ сомнительной харчевнѣ, обыгрывая свою жертву. Надѣвъ мірской костюмъ, сивиллы становятся гадалками и прорицательницами. Вообще во всѣхъ этихъ случаяхъ не трудно было бы указать связь съ какой-нибудь очередной религіозной темой. Столь многочисленныя тогда картины съ спящими въ своихъ кроваткахъ дѣтьми едва ли возникли бы, если бы не были

такъ распространены изображенія маленькаго Христа, заснувшаго на своемъ крестѣ.

Къ жанровой живописи примыкаютъ далѣе изображенія животныхъ. Уже было указано выше, что многія религіозныя и античныя темы давали поводъ изобразить пастушескую тему и животныхъ. Яковъ, напр., пасетъ стадо Лавана, Ромула и Рема кормитъ волчица. Адамъ и Ева, изгнанные изъ рая, сидятъ, одѣтые въ овечьи шкуры, у своего стада. Или рай населяется павлинами, собаками, кроликами, зайцами, лисицами, львами, быками, лошадьми, оленями, живущими своей жизнью рядомъ съ первыми людьми. Чтобы имѣть возможность изображать животныхъ, художники останавливали свое вниманіе и на другихъ мотивахъ Писанія или миѳологіи. Орфей, очаровывающій своєй игрой звѣрей, изображался только въ древнехристіанскую эпоху. Теперь пользуются этой темой, чтобы создать вокругъ пѣвца цѣлый зоологическій музей—гусей, лошадей, оленей, барановъ и птицъ. Или передъ нами Богъ-Отецъ, назначающій Адама царемъ животнаго царства, или Ной, собирающій животныхъ въ ковчегъ, или св. Губертъ, которому является олень съ крестомъ. А потомъ художники отказались и отъ этого библейскаго или миѳологическаго аппарата. Изображаются служанки, доящія коровъ, крестьянки, стерегущія свое стадо. Или изображаются одни только животныя во весь ростъ.

Въ XVII ст. расцвѣтаетъ и живопись пейзажная. Мы видѣли, свои первые рѣшительные шаги сдѣлала она уже въ эпоху кватроченто. Потомъ, у венеціанцевъ эпохи Джіорджіоне, у Дюрера, у Блеса и Патинира она прорвала оболочку религіознаго искусства. Въ дни чинквеченто эти зародыши зачахли. Эпоха, считавшая красотой только могучія формы нагого человѣческаго тѣла, была равнодушна къ жизни природы. Даже изъ венеціанскихъ художниковъ никто не послѣдовалъ по путямъ Тиціана.

Только въ XVII вѣкѣ, когда исчезло очарованіе, исходившее отъ античнаго міра, пробудилась къ новой жизни и пейзажная живопись. А такъ какъ въ большинствѣ фигурныхъ картинъ ради единства впечатлѣнія приходилось ограничиваться только темнымъ нейтральнымъ фономъ, было тѣмъ естественнѣе, что пейзажъ окончательно высвободился изъ рамки религіозной живописи. Эволюція возобновилась въ томъ самомъ мѣстѣ, гдѣ она оборвалась послѣ Блеса и Патинира: новыя живописныя тенденціи поставили только пейзажу новыя задачи. Рисунокъ, увлеченіе деталями отступаетъ назадъ, и художники стремятся теперь преимущественно къ живописности, увлекаясь контрастомъ свѣта и тѣни, или пользуясь для гармонизаціи красокъ солнечнымъ свѣтомъ или даже обычнымъ сѣрымъ свѣтомъ дня.

Первоначально и здѣсь рѣчь шла о картинахъ съ библейскими или античными фигурами. Изображается, напримѣръ, Авраамъ, отправляющійся въ обѣтованную страну. Онъ перешелъ горы, достигъ Сихема, и вотъ передъ нимъ раскрывается чудесная страна, и ангелъ Господень сообщаетъ ему, что вся она—собственность его и его дѣтей. Или Агарь отдыхаетъ съ Измаиломъ въ пустынѣ.—Авраамъ отправляется принести въ жертву Исаака, а кругомъ раскинулся богатый пейзажъ.

Или путешествуютъ апостолы въ Эммаусъ среди наводящаго жуткое чувство вечерняго пейзажа. Были превращены въ пейзажи и такія темы, какъ бѣгство въ Египетъ, поклоненіе пастуховъ, или проповѣдь Іоанна Крестителя. А потомъ и здѣсь художники отказались отъ традиціоннаго сюжета. Замѣнивъ сначала фигуры Писанія охотниками, рыбаками, влюбленными парочками, занимающимися музыкой и т. п., они стали затѣмъ писать картины, которыя были не болѣе, какъ изображеніями природы, безъ всякихъ фигуръ.

Такимъ же образомъ обособился тогда и морской пейзажъ. Не странно ли: всегда существовали художники, всегда существовало и море. А вы можете обойти цѣлыя галлереи и не встрѣтите ни единой картины, изображающей море! Какъ объяснить, что въ продолженіе многихъ столѣтій ни рокотъ пѣнящихся волнъ, ни тихій покой океана не привлекли, не очаровали художниковъ? Отчасти причина та, что до XVII вѣка искусство находилось почти исключительно на службѣ у церкви. Изображаются только темы изъ Св. Писанія и легендъ о святыхъ. А на такихъ картинахъ море могло быть изображено, естественно, только въ томъ случаѣ, если того допускала тема. Въ древнѣйшихъ произведеніяхъ христіанскаго искусства, на картинахъ и саркофагахъ катакомбъ, еще чувствуются отзвуки античнаго міросозерцанія. Путешествіе въ потусторонній міръ (къ острову блаженныхъ) мыслилось какъ путешествіе по водѣ. «Euploi»—«плыви счастливо»—гласилъ послѣдній привѣтъ усопшему. На многихъ барельефахъ на саркофагахъ видны люди, переплывающіе море на спинѣ дельфиновъ, или Харонъ перевозитъ на своей ладьѣ души умершихъ черезъ Ахеронтъ. Слѣдуютъ далѣе спеціально-христіанскіе памятники. Люди стараются спастись отъ потопа. Китъ проглатываетъ пророка Іону. Христосъ ходитъ по морю. Св. Урсула вступаетъ съ своими дѣвушками на палубу корабля. Св. Христину и св. Квирина бросаютъ съ мельничнымъ колесомъ на шеѣ въ море. По пути въ святую страну св. Николай и св. Райнеръ силою молитвы успокаиваютъ бушующія волны. Таковы главнѣйшія темы въ древнемъ искусствѣ, позволявшія изображать море.

Сюда примыкаютъ нѣсколько картинъ и гравюръ на сюжеты изъ античной легенды. Исходя отъ древнихъ барельефовъ на саркофагахъ, Мантенья возродилъ міръ морскихъ божествъ. Дюреръ изобразилъ Амимону, которую тритонъ перевозитъ на своей спинѣ по морскимъ волнамъ. Пьеро ди-Козимо изобразилъ освобожденіе Андромеды,— къ скованной царевнѣ приближается, медленно плывя по волнамъ огромное чудовище. На знаменитой картинѣ Боттичелли «Рожденіе Венеры» Афродита плыветъ по океану, стоя на раковинѣ. Но вотъ и весь списокъ подобныхъ картинъ.

Можно было, разумѣется, воспользоваться моремъ, какъ фономъ, и въ такихъ картинахъ, дѣйствіе которыхъ происходитъ не на морѣ. Было такъ естественно, если бы въ особенности венеціанцы изображали вмѣсто чуждой имъ горной природы иногда и море, которое было такъ близко около нихъ и было вмѣстѣ съ тѣмъ источникомъ ихъ богатствъ. И однако оно не встрѣчается ни у Тиціана, ни у Джіорджіоне, ни у Пальмы. Небольшая картина Беллини съ одѣтой въ бѣлое

платье богиней, плывущей въ ладьѣ по сѣрой глади лагунъ, является рѣдкимъ исключеніемъ. Какъ объяснить это равнодушіе? Или венеціанцы были невоспріимчивы къ мечтательному настроенію, охватывающему насъ, когда мы сидимъ въ гондолѣ, спокойно-безшумно скользящей по водѣ? Едва ли! Дѣло въ томъ, что искусство каждой эпохи имѣетъ особыя тенденціи, которыя оно преслѣдуетъ такъ односторонне, что пренебрегаетъ всѣмъ тѣмъ, что не укладывается въ его программу. Какъ въ XV вѣкѣ, такъ и въ XVI ст. художники любили только строгій рисунокъ линій, твердыя пластическія формы и ясно выраженныя краски. При такихъ условіяхъ и для фона годились только пылающія краски, рѣзко очерченный контуръ. А море лишено какъ пестрыхъ красокъ, такъ и твердыхъ формъ. Оно не отвѣчало, другими словами, тенденціямъ искусства. Въ особенности эпоха чинквеченто находилась такъ всецѣло во власти чисто линейной живописи, что даже, когда тема требовала изображенія моря, художники охотно обходили эту задачу. Примѣръ: въ «Торжествѣ Галатеи», гдѣ дѣйствіе происходитъ на морѣ, Рафаэль совсѣмъ не изобразилъ море, а заставляетъ фигуры выдѣляться, какъ статуи, на фонѣ суши.

Прежде чѣмъ художники могли приняться за изображеніе моря, необходимо было, чтобы въ искусствѣ произошелъ стилистическій переворотъ. Глазъ, воспринимавшій раньше только твердыя формы, долженъ былъ пріучиться находить красоту въ безформенномъ, волнующемся, расплывающемся. Началась эта эволюція, какъ нами показано, именно въ эпоху барокко. Если нужно однимъ словомъ охарактеризовать сущность этого искусства, то можно сказать, что на смѣну ясно обрисованному рисунку и пластически-строгой формѣ идетъ расплывающійся контуръ и мощь краски. Между тѣмъ, какъ облака раньше были лишь твердыми геральдическими образованіями, они теперь окутываютъ небесныя созданія, словно море безконечности. А съ чисто художественной точки зрѣнія вода морская то же самое, что облака небесныя. При словѣ «барокко» вспоминаются прежде всего колодцы, каскады и фонтаны, которыми тогда украшали всѣ парки и публичныя мѣста. Могучей широкой струей бьетъ вода въ небо, чтобы по искусственнымъ скаламъ потомъ снова низринуться въ пропасть. Присматриваясь къ картинамъ, мы видимъ, что по мѣрѣ восшествія стиля барокко художники все чаще обращаются къ темамъ, позволявшимъ изображать воду.

Джуліо Романо, художникъ, всѣмъ своимъ существомъ уже проникнутый духомъ барокко, включилъ въ свои мантуанскія картины, изображающія различныя профессіи, также сцены изъ жизни рыбаковъ и матросовъ. А въ своей фрескѣ, украшающей дожескій дворецъ въ Венеціи, въ фрескѣ, на которой св. Маркъ спасаетъ потерпѣвшаго кораблекрушеніе сарацина, Тинторетто создалъ первую грандіозную картину моря, извѣстную новому искусству. Шумятъ и катятся волны. Небосводъ пронизанъ яркими молніями. Вѣдь эпоха барокко любила не покой, а движеніе и паѳосъ. По этой причинѣ ей особенно нравилось море, охваченное мрачнымъ гнѣвомъ, зловѣщими думами. Грозовыя тучи, слившись въ угрюмо-черныя массы, озарены вспышками

молній. Огромной величины волны приближаются, какъ страшная угроза. Или надъ моремъ царитъ мрачная давящая атмосфера, атмосфера маляріи. Жутко вздымаются волны. Небо окрашено въ сѣрнистый цвѣтъ.

Позже художники освободились отъ паѳоса барокко и принялись живописать море не только въ его мрачномъ бѣшенствѣ, но и въ его солнечномъ покоѣ. Само собой понятно, что на этихъ первыхъ морскихъ картинахъ имѣются еще фигуры. Послѣ того, какъ въ продолженіе многихъ столѣтій писались картины исключительно церковныя и миѳологическія, трудно было сразу отказаться отъ фигуръ. Въ основу такихъ морскихъ пейзажей художники клали въ особенности мотивы изъ Одиссеи и Энеиды, рѣже изъ быта современныхъ имъ пиратовъ и моряковъ.

Въ концѣ-концовъ исчезли и изъ этой области живописи фигуры, и были созданы картины, позволяющія предвидѣть то, что дали въ XIX вѣкѣ Тёрнеръ и Курбэ.

Л. КАРРАЧЧИ: Морскіе боги.

Тинторетто.

Гдѣ начало новаго движенія въ живописи?

Трудно отвѣтить на этотъ вопросъ. По существу вообще произвольно дѣлить историческую жизнь на акты. При желаніи начало контръ-реформаціи можно отнести къ 1518 г., можно указать на послѣднія произведенія Рафаэля, на св. Цецилію, на Мадонну Foligno, на Видѣніе Іезекіиля. Но это только молніеносная вспышка, нарушившая ясное небо Возрожденія. Столица католическаго міра, Римъ, всегда былъ всѣмъ, чѣмъ угодно, но только не средоточіемъ собственно христіанскаго искусства.

Иначе обстояло дѣло въ Венеціи. Съ самаго своего основанія Венеція была городомъ церковнымъ, частицей Византіи на итальянской почвѣ. Въ XV вѣкѣ она была оплотомъ противъ развивавшагося Ренессанса. Даже послѣ того, какъ извнѣ—трудами Джентиле да Фабріано и Пизанелло—введено было свѣтское, реалистическое искусство, муранская школа продолжала держаться средневѣковыхъ традицій. Въ концѣ столѣтія, когда исходившее отъ Савонаролы движеніе распространилось по всей Италіи, Кривелли еще разъ возродилъ въ видѣ сказочнаго видѣнія Византію Юстиніана. Потомъ, правда, повѣяло новымъ духомъ. Выступилъ мечтательно-чувственный пѣвецъ Джіорджіоне, выступили Тиціанъ, прославлявшій красоту женскаго тѣла, и Пальма, слагавшій гимны блеску жизни. Венеція словно стала единымъ островомъ Цитеры—всюду шумная праздничная радость, всюду торжество языческаго культа наслажденія. Но если эти творенія и остаются апогеемъ венеціанскаго искусства, среди вождей его не было ни одного венеціанца. Книгоиздатель Альдусъ Мануціусъ,

сдѣлавшій Венецію центромъ литературнаго гуманизма, былъ родомъ изъ Флоренціи. Джіорджіоне прибылъ изъ мѣстечка Кастельфранко въ тревизанской маркѣ, къ которой поэты такъ охотно прилагали эпитетъ: amorosa. Въ Серинальтѣ родился Пальма, въ Альпахъ—Тиціанъ. Изъ Флоренціи былъ родомъ Сансовино, который ввелъ стиль Ренессанса въ венеціанскую архитектуру и скульптуру. Эти художники не только не были по происхожденію венеціанцами, но и работали они главнымъ образомъ не для Венеціи. Хотя Тиціанъ состоялъ на службѣ у республики Марка, свои наиболѣе извѣстныя картины,—картины миѳологическія,—онъ писалъ для иностранныхъ дворовъ. И уже тогда рѣзкимъ контрастомъ этимъ заѣзжимъ мастерамъ Ренессанса былъ венеціанецъ по происхожденію, Лоренцо Лотто, угрюмый черный монахъ, наполовину отголосокъ церковнаго искусства средневѣковья, наполовину предвѣстникъ живописи барокко.

Въ религіозныхъ распряхъ эпохи реформаціи Венеція играла значительную роль. Сюда перенесъ въ 1527 г., послѣ разгрома Рима, свою дѣятельность мрачный неаполитанецъ Караффа, возродившій потомъ, ставъ папой Павломъ IV, инквизицію. Отсюда написалъ въ 1545 г. Піетро Аретино свое странное письмо Микель-Анджело, письмо, имѣвшее своимъ послѣдствіемъ передѣлку Страшнаго Суда. Какъ христіанинъ, онъ порицаетъ художника за тѣ вольности, которыя онъ себѣ позволилъ въ своей картинѣ. Если въ священнѣйшемъ храмѣ христіанства изображаются нагія тѣла, если каждый день на нихъ падаетъ взоръ намѣстника Христа, то это—величайшій позоръ. Мѣсто такой картинѣ въ банѣ, а не въ церкви. А если къ тому же Христосъ и святые изображены въ видѣ античныхъ героевъ, то это уже прямо кощунство. Тридцать лѣтъ спустя, 18 іюля 1573 г., передъ инквизиціоннымъ трибуналомъ долженъ былъ предстать Веронезе—художникъ, хотя и работавшій въ Венеціи, но родомъ не изъ Венеціи—за то, что придалъ своей Тайной Вечерѣ, нынѣ находящейся въ Луврѣ, слишкомъ свѣтскій характеръ.

И въ то же самое время торжествовало подъ кистью родившагося въ Венеціи *Тинторетто* то мрачное, дико-фанатическое искусство, которому было суждено занять въ XVII вѣкѣ господствующее положеніе.

По своему темпераменту Якопо Робусти былъ какъ нельзя болѣе призванъ найти выраженіе для мрачнаго религіознаго паѳоса контръ-реформаціи. Намъ описываютъ его бурнымъ и экзальтированнымъ умомъ, натурой огневой и страстной. Если онъ, напр., приглашаетъ въ свою мастерскую Аретино и угрожаетъ ему пистолетомъ за когда-то написанную имъ противъ него критическую статью, то уже одна эта черта рисуетъ намъ его, какъ предтечу того дико-необузданнаго поколѣнія, къ которому принадлежали Караваджіо и Рибера. Нѣтъ ничего представительнаго, ничего благороднаго въ духѣ Ренессанса въ его находящемся въ Уффиціяхъ автопортретѣ. Глядя на это странно изможденное лицо съ изрѣзаннымъ морщинами лбомъ, впалыми щеками и глубоко сидящими глазами, мы скорѣе вспоминаемъ одного изъ тѣхъ сѣдыхъ отшельниковъ и философовъ, которые такъ часто встрѣчаются въ живописи эпохи контръ-реформаціи.

Подобно всѣмъ другимъ художникамъ-венеціанцамъ и Тинторетто вышелъ изъ мастерской Тиціана. Въ раннихъ своихъ картинахъ онъ производитъ впечатлѣніе художника Возрожденія. Ихъ проникаетъ настроеніе спокойное, краски сіяютъ и золотятся. Онъ изображаетъ сверкающую наготу юныхъ женскихъ тѣлъ, и, какъ Тиціанъ, пользуется свѣтомъ, чтобы пластически выявить красоту формъ. Съ какимъ удивительнымъ мастерствомъ рисуетъ онъ, напр., на картинѣ «Грѣхопаденіе» (въ венеціанской Академіи) прекрасное тѣло Евы, по которому струится мягкій свѣтъ солнца! Темами для его картинъ въ дожескомъ палаццо служатъ античные мотивы: Паллада и Марсъ, граціи, Вакхъ, Аріадна, которую вѣнчаетъ Венера. Правда, уже въ этихъ картинахъ венеціанскій Ренессансъ проявляется не въ своемъ чистомъ видѣ. Надъ дверью въ мастерскую художника красовались слова: «Рисунокъ Микель - Анджело, краски — Тиціана». Микель-Анджело отнялъ у него способность восхищаться тѣми спокойными людьми, которыхъ изображалъ Тиціанъ. Его привлекаютъ уже только колоссальныя фигуры, только сложныя движенія. Его Леда (въ Уффиціяхъ) балансируетъ, подобно сивилламъ Микель-Анджело, на постаментѣ, привлекая къ себѣ лебедя широкимъ, почти насильственнымъ движеніемъ. Для картины (въ галлереѣ Питти), изображающей Венеру, Вулкана и Амура, Тинторетто выбралъ совсѣмъ необычный форматъ, узкій и продолговатый, чтобы имѣть возможность вписать фигуры такъ, какъ это сдѣлалъ Микель-Анджело на своей плафонной картинѣ «Предки Христа». Другія его произведенія и по своей темѣ уже выходятъ за предѣлы эпохи Возрожденія. Изображаетъ онъ Андромеду, изображаетъ онъ и Діогена, потомъ ставшаго въ качествѣ античнаго отшельника однимъ изъ главныхъ героевъ живописи барокко. Форма, созданная Микель-Анджело, уже соединяется у него съ духомъ барокко.

Какъ портретистъ, Тинторетто производитъ впечатлѣніе предшественника придворныхъ художниковъ послѣдующаго столѣтія. Тиціанъ и Тинторетто были почти современниками и однако между ними словно лежитъ цѣлый міръ. У Тиціана передъ нами проходятъ государи и ученые, полководцы и художники. Въ его твореніяхъ сошлись на свиданіе красивѣйшіе и благороднѣйшіе люди XVI вѣка. Онъ изображалъ ихъ стилемъ, позволявшимъ какъ можно ярче выступить ихъ красотѣ и силѣ, ихъ чисто человѣческому благородству. Тинторетто изображаетъ однихъ только дожей, сенаторовъ и прокураторовъ св. Марка. Всѣ эти люди не просто люди, а должностныя лица, члены венеціанской іерархіи. Замкнутые въ себѣ, съ холоднымъ офиціальнымъ выраженіемъ лица, окутанные длинной, отороченной горностаемъ мантіей—такъ стоятъ или сидятъ они передъ нами. Вспоминаются строгіе, точно застывшіе святые, глядящіе на насъ съ средневѣковыхъ мозаикъ, словно прокуроры неба. Съ мозаичной живописью роднитъ картины Тинторетто и свойственная имъ монументальная простота. Изображенные Тиціаномъ люди дѣлаютъ красивые жесты. У Тинторетто сжатые въ кулакъ пальцы исчезаютъ въ длинныхъ рукавахъ плаща такъ, что ничто не нарушаетъ крупнаго силуэта фигуры. У Ти-

ціана не мало всевозможныхъ подробностей. Террасы, колонны и занавѣсъ указываютъ на среду, въ которой живутъ его люди. У Тинторетто фигуры выростаютъ изъ пустоты. Лишь изрѣдка помѣщаетъ онъ на нейтральномъ фонѣ гербъ, еще усиливая тѣмъ аристократическій характеръ картины. А съ этимъ аристократизмомъ часто соединяется элементъ церковности. Господскому духу эпохи Ренессанса молитва казалась выраженіемъ рабской приниженности. Эпоха барокко видѣла, напротивъ, въ религіи силу, охраняющую государство. Наиболѣе характерными для Тинторетто портретами являются именно тѣ, гдѣ даже сенаторы стоятъ на колѣняхъ передъ Маріей или передъ св. Маркомъ, но не въ религіозномъ экстазѣ, а съ тѣмъ холоднымъ официальнымъ выраженіемъ лица, которое высокіе сановники выставляютъ на показъ и въ церкви.

По такимъ портретамъ Тинторетто многому научился—Веласкесъ. Закладывая, какъ портретистъ, основу придворному портретному стилю барокко, Тинторетто въ своихъ церковныхъ картинахъ является первымъ воинствующимъ представителемъ дико-фанатическаго искусства, восторжествовавшаго въ слѣдующія столѣтія. Точно черная туча вдругъ затмила ясное небо венеціанскаго искусства. Шумная праздничная музыка Веронезе уступаетъ мѣсто похоронному маршу, рѣзкимъ трубнымъ звукамъ. Вмѣсто красивыхъ женщинъ выступаютъ теперь окровавленные мученики и блѣдные аскеты. Чтобы стать художникомъ контръ-реформаціи, Тинторетто создалъ совершенно новую технику. Лицомъ къ лицу съ его произведеніями вы уже не думаете, какъ передъ картинами Тиціана, о ясной красивой осени, когда все сіяетъ въ сочныхъ гармоническихъ тонахъ,—представляется жуткая ночь, когда сверкаютъ молніи, когда къ небу поднимаются дымъ и пламя отъ зажженныхъ аутодафе. Въ одномъ мѣстѣ царитъ мракъ, въ другомъ—вспыхиваютъ зеленовато-блѣдныя, яркія свѣтовыя пятна. Нѣтъ ни архитектоническаго построенія, ни пластически-красивыхъ формъ. Картины созданы по принципу свѣта и тѣни. Изъ мрака выдѣляются фигуры, дѣлающія сверхчеловѣческія движенія. Странно-вычурныя движенія царятъ и въ пейзажѣ. Между тѣмъ, какъ художники Ренессанса оттѣснили пейзажъ ради пластическаго барельефа, онъ у Тинторетто—главный носитель настроенія. Нѣтъ ничего твердаго, нѣтъ рисунка. Тинторетто предпочитаетъ все безформенное, все волнующееся, въ особенности небо, по которому носятся грозныя черныя или блѣдно освѣщенныя тучи.

Въ этомъ смыслѣ онъ первый нашелъ выраженіе для всѣхъ темъ эпохи контръ-реформаціи. Чтобы уяснить себѣ все величіе и всю смѣлость этого демоническаго художника, необходимо присмотрѣться не только къ его разсѣяннымъ по разнымъ галлереямъ и въ особенности въ Испаніи станковымъ картинамъ, но и главнымъ образомъ къ огромнымъ стѣннымъ полотнамъ, украшающимъ церковь Madonna dell' Orto и Scuola di San Rocco.

Если разсмотрѣть его произведенія со стороны темъ, то необходимо начать съ Мадоннъ. Снова появляется у него старый мотивъ Madonna della Misericordia, исчезнувшій изъ искусства Ренессанса.

Марія, окруженная лучистымъ сіяніемъ, распростираетъ свой плащъ надъ молящимися, или, стоя на облакахъ, она протягиваетъ архаически-торжественнымъ жестомъ свой поясъ святому.

Въ его картинахъ, изображающихъ Благовѣщеніе, сливаются простонародно-натуралистическіе элементы съ элементами мистическаго видѣнія. У художниковъ Ренессанса сцена всегда происходила передъ пышнымъ палаццо. У Тинторетто ветхій каменный пилястръ раздѣляетъ сцену на двѣ половины. На лѣвой сторонѣ—изба. Къ стѣнѣ прислонены доски и инструменты плотника. Іосифъ распиливаетъ доску. Направо—бѣдная комната съ разодраннымъ соломеннымъ стуломъ, съ старой корзиной; за своей работой сидитъ швея Марія. Наверху разверзлось небо. Въ мощномъ порывѣ спускается ангелъ. Вслѣдъ за нимъ несутся, ликуя, маленькіе ангелочки, а на Марію падаетъ, подобно молніи, пронизывающей небо, Голубь—Святой Духъ. Поклоненіе пастуховъ происходило у художниковъ Ренессанса въ богатыхъ античныхъ развалинахъ. Находящаяся въ Эскуріалѣ картина Тинторетто содержитъ лишь легкій намекъ на избу. Грубыя фигуры склонились надъ Младенцемъ. Прибѣгаютъ, задыхаясь, женщины изъ простонародья. Тинторетто придалъ всей сценѣ сельскій характеръ, а порхающій наверху ангелъ сообщаетъ ей вмѣстѣ съ тѣмъ трансцендентальную нотку.

Въ одной изъ находящихся въ Scuola di San Rocco картинъ онъ снова впервые воспроизводитъ упраздненную эпохой Ренессанса тему о виѳлеемскомъ избіеніи. И притомъ съ какимъ паѳосомъ! Воины похожи на дикихъ гигантовъ. Женщины падаютъ въ обморокъ или извиваются въ безумномъ горѣ. Стѣна, на которую пытаются взобраться бѣглецы, даетъ художнику возможность изобразить сложныя движенія. Хранящаяся въ галлереѣ въ Аугсбургѣ картина изображаетъ омовеніе ногъ Спасителя Маріей, т.-е. иначе сцену самоуниженія, которую не воспроизвелъ бы художникъ Возрожденія. Съ формальной стороны заслуживаютъ здѣсь вниманія тѣ новыя пространственныя цѣнности, которыя создаетъ Тинторетто. Заставляя взоръ зрителя падать въ помѣщеніе по діагоналѣ, онъ лучше художниковъ Ренессанса возсоздаетъ впечатлѣніе третьяго измѣренія.

Тайную Вечерю Тинторетто воспроизвелъ не менѣе трехъ разъ, и хотя во всѣхъ картинахъ изображается установленіе Таинства, онъ умѣетъ вносить въ тему все новыя подробности. Находящаяся въ Scuola di San Rocco картина выдержана въ такомъ простонародномъ духѣ, что производитъ почти впечатлѣніе гастрономической сцены. Передъ нами помѣщеніе, гдѣ слуги вынимаютъ изъ буфета блюда. На переднемъ планѣ разставлены горшки и хлѣбъ. На лѣстницѣ расположился нищій, на котораго бросается съ лаемъ собака. Находящаяся въ Санъ Джіорджіо Маджіоре картина—наполовину кухонный интерьёръ, наполовину обвѣянная кошмарнымъ настроеніемъ ночная сцена. Передъ нами темное помѣщеніе. На переднемъ планѣ—самая разнообразная nature morte—бутылка съ виномъ, корзина, которую обнюхиваетъ кошка, буфетъ съ яблоками и яйцами, около котораго люди готовятъ кушанья. Столъ поставленъ наискось. Христосъ, похожій на сіяю-

щаго духа, поднялся и раздаетъ гостіи. Отъ люстры, въ которой горитъ масло, падаетъ неяркій свѣтъ на сцену, а наверху носятся ангелы въ вакхическомъ экстазѣ. А на находящейся въ церкви Санъ Паоло картинѣ все—дикіе жесты и дикія движенія. Огромнаго роста Христосъ простираетъ обѣ руки, раздавая Гостіи. Страннымъ волненіемъ охвачены ученики при видѣ чуда пресуществленія. Надо быть большимъ художникомъ, чтобы вдохнуть такой новый духъ въ старыя традиціонныя темы.

Нашелъ Тинторетто также эффекты, потомъ использованные панорамной живописью XIX вѣка, чтобы придать темѣ о казнѣ Христа характеръ народной сцены. На переднемъ планѣ остановились всадники. Кругомъ—толпа любопытныхъ. Все въ движеніи. Одного разбойника распинаютъ, для другого устанавливается крестъ. Небо покрылось мракомъ, какъ сказано въ Евангеліи, только голова Спасителя окружена мощнымъ ореоломъ свѣта, загадочно озаряющаго темный небосводъ. Разработанъ имъ и исчезнувшій изъ искусства чинквеченто мотивъ Pietà въ смыслѣ ночной сцены такъ, что блѣдный свѣтъ падаетъ на блѣдное тѣло и на могучія патетически горюющія фигуры. На «Страшномъ Судѣ» Микель-Анджело на пустомъ фонѣ выдѣляются сѣрыя статуи. Какъ художникъ барокко, Тинторетто переноситъ центръ тяжести на пейзажъ. Вся природа взволнована. Море выступило изъ своихъ береговъ, и волны его мчатся, какъ губительный рокъ.

Первымъ изъ художниковъ Тинторетто углубился и въ Ветхій Завѣтъ въ поискахъ сценъ, дававшихъ возможность изобразить борьбу и жуткіе свѣтовые эффекты. Въ видѣ двухъ мощныхъ, точно созданныхъ рукою Микель Анджело, тѣлъ борются въ дикой схваткѣ Каинъ и Авель (въ венеціанской Академіи). Волнистыми кругами поднимается дымъ къ небу съ алтаря, сооруженнаго Авелемъ. Одна изъ находящихся въ церкви Madonna dell'Orto картинъ осуждаетъ въ свою очередь идолопоклонство эпохи Возрожденія. Наверху въ небесномъ сіяніи стоитъ Моисей, къ которому мчатся два ангела, чтобы передать ему скрижали закона. Внизу вокругъ идола золотого тельца толпятся люди. Упразднены всѣ архитектоническіе законы. Наверху тучи и зіяющая пустота, внизу дикая сутолока толпы. Въ находящейся въ музеѣ Прадо (въ Мадридѣ) картинѣ Тинторетто впервые разработалъ тему о цѣломудренномъ Іосифѣ. Юдиѳь послужила Веронезе поводомъ изобразить красивую, чувственную пышнотѣлую женщину. Тинторетто превращаетъ сюжетъ въ кошмарную сцену. На ложѣ распростертъ гигантъ. Вокругъ тѣла, залитаго луннымъ свѣтомъ, ходитъ женщина съ мечомъ. Возродилась подъ кистью Тинторетто и тема о купающейся Сусаннѣ, которую въ эпоху Ренессанса смѣнила тема о Юпитерѣ и Антіопѣ. Сусанна сидитъ въ неестественно-сложной позѣ. Лѣвая нога еще въ водѣ, правая высоко подобрана. Руки ея широкимъ жестомъ обхватили ногу. Озаренное блѣднымъ свѣтомъ выдѣляется ея могучее тѣло на темномъ фонѣ пейзажа.

Подобные же сюжеты извлекалъ онъ и изъ святыхъ легендъ. Если художники Возрожденія избѣгали изображать страданія, то картина

Тинторетто «Св. Рохъ исцѣляетъ больныхъ» дышитъ тѣмъ жестокимъ натурализмомъ, который впослѣдствіи испанцы вносили въ подобныя изображенія. Тема о св. Георгіи разработана имъ также въ духѣ эффектной кошмарной сцены. Небо пронизано молніями. На землѣ валяются трупы убитыхъ чудовищемъ людей. Быстро, какъ молнія, ударяющая въ какой-нибудь предметъ, мчится Георгій на дракона. Доказываетъ и его Магдалина, что пейзажъ снова вступалъ въ свои права. Художники школы Леонардо да Винчи изображали Магдалину только потому, что она позволяла имъ показать красивый бюстъ обнаженной женщины. У Тинторетто она почти исчезаетъ среди объятаго грозой пейзажа въ духѣ барокко. А его картина, изображающая, какъ св. Маркъ спасаетъ утопающаго, является первой мариной въ исторіи новаго искусства. Она имѣетъ для XVII в. приблизительно такое же значеніе, какое для XIX в. имѣлъ «Плотъ Медузы» Жерико. Что же касается его «Чуда св. Марка» (въ венеціанской Академіи), то это вообще одна изъ величайшихъ картинъ, созданныхъ на нашей землѣ. Маркъ спасаетъ раба, приговореннаго къ смерти.

Похожій на грозовую тучу, принявшую форму человѣка, низвергается онъ съ неба, чтобы мощнымъ движеніемъ остановить руку палача. Магическій свѣтъ исходитъ отъ него, освѣщая одни части картины, другія оставляя въ тѣни. Лицомъ къ лицу съ подобными твореніями вы ясно чувствуете, что выступленіе Тинторетто знаменовало собой начало новой смѣнявшей Ренессансъ эпохи. Въ картинахъ Веронезе мѣшались послѣдніе отзвуки красоты и жизнерадостности Возрожденія. Своими мрачно-могучими произведеніями Тинторетто предуготовилъ путь искусству XVII в. Все, что создавалъ потомъ въ Испаніи Греко, уже заключено въ зародышѣ въ картинахъ Тинторетто. Даже больше! Его картины, не знающія линій, создающія формы изъ красокъ, являются вообще началомъ того движенія, которое нашло свое завершеніе лишь въ трудахъ современныхъ импрессіонистовъ.

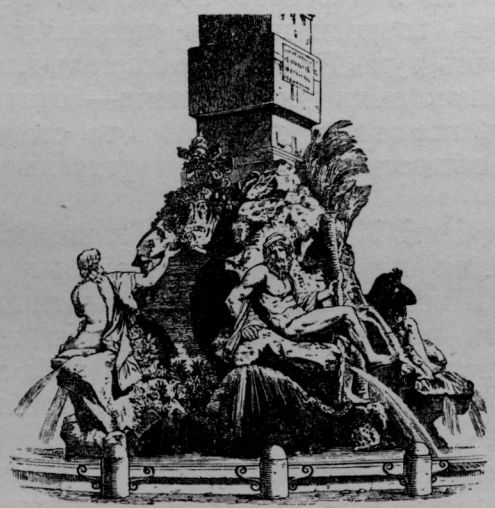
Рядомъ съ Тинторетто заслуживаютъ вниманія оба Бассано. Произведенія этихъ художниковъ также предвѣщаютъ будущее. Они доказываютъ, какую значительную роль призвано было играть въ искусствѣ барокко изображеніе животныхъ. Зародыши этого теченія существовали и раньше. Джіорджіоне создалъ свои пастушескія идилліи, Пальма свою сельскую идиллію о Яковѣ и Рахили.

Крестьянки, доящія коровъ, мужики, отправляющіеся верхомъ на рынокъ, встрѣчаются въ гравюрахъ Тиціана. Оба художника Бассано однако были первыми спеціалистами-анималистами. Нѣтъ ничего удивительнаго, если они своимъ первымъ картинамъ сообщали еще религіозный колоритъ. Въ Ветхомъ Завѣтѣ искали они подходящія въ этомъ отношеніи темы. Богъ-Отецъ назначаетъ, напр., Адама царемъ надъ всѣми животными. Или Ной собираетъ въ ковчегъ звѣрей. Или Яковъ возвращается со своими стадами въ Ханаанъ. Названіе говоритъ о томъ, что рѣчь идетъ какъ будто о библейскихъ мотивахъ. Глазъ же видитъ только—овецъ, собакъ, кроликовъ,ословъ, кошекъ и индюшекъ, а затѣмъ людей на верблюдахъ или лошадяхъ, ѣдущихъ среди пейзажа съ мѣшками, горшками и всякаго рода провіантомъ. Изъ

новозавѣтныхъ темъ изображается поклоненіе пастуховъ и волхвовъ съ богатой зоологической обстановкой. На «Тайной Вечери» собаки и кошки обнюхиваютъ овощи, свиныя головы и ветчину. Изъ античныхъ легендъ вниманіе художниковъ останавливаетъ на себѣ Орфей, очаровывающій животныхъ своей игрой.

Между тѣмъ, какъ *Якопо Бассано* еще придерживался библейскаго или миѳологическаго сюжета, *Леандро Бассано* перешелъ къ чисто жанровымъ сценамъ. Большинство картинъ послѣдняго составлено изъ крестьянъ и избъ, телѣгъ, ведеръ для молока и коровъ. Любилъ онъ живописать и кузницы. Въ пастушескихъ сюжетахъ онъ пользуется костромъ, въ картинахъ, изображающихъ кузницы,—самой кузницей, чтобы писать золотистый огонь и черный отъ копоти дымъ. Въ особенности много произведеній обоихъ Бассано находится въ вѣнскомъ музеѣ.

Картины ихъ показываютъ, что послѣ того, какъ величественное XVI столѣтіе культивировало *одинъ* только родъ живописи—историческій,—теперь должна была начаться разработка всѣхъ остальныхъ жанровъ, господствующихъ въ современной живописи.



Карраччи и ихъ послѣдователи.

Иначе, чѣмъ въ Венеціи, обстояло дѣло въ средней Италіи и въ Римѣ.

Вынужденные считаться съ церковнымъ движеніемъ, папы не совсѣмъ отреклись отъ языческаго прошлаго. Римъ былъ городомъ Ренессанса, городомъ возродившагося античнаго міра. Надъ Ватиканомъ все еще виталъ духъ Рафаэля и Микель-Анджело. Въ римской почвѣ попрежнему находили неисчерпаемо—богатыя сокровища древности. Если принять все это во вниманіе, то станетъ понятнымъ, что здѣсь въ высшемъ обществѣ никогда не угасалъ интересъ къ античному искусству.

Какъ разъ на рубежѣ XVI и XVII вв. начинаютъ серьезно изучать археологію. Возникли первыя монументальные труды, пытавшіеся дать всестороннюю и жизненную картину античнаго искусства. Санте Бартоли выпускаетъ въ свѣтъ свою большую коллекцію гравюръ: Admiranda romanarum antiquitatum ac veteris sculpturae vestigia, являющуюся и по сей день богатѣйшимъ источникомъ свѣдѣній по античному искусству, а ученые, въ родѣ аббата Беллори, даютъ къ ней научный комментарій. Чужеземная государыня—Христина Шведская—создаетъ свою знаменитую коллекцію античныхъ произведеній. Вотъ почему нашлись и художники, продолжавшіе традиціи стараго гуманизма, словно кругомъ ничего не измѣнилось, художники, стремившіяся—вопреки всѣмъ попыткамъ крайней церковной партіи устранить изъ живописи изображеніе наготы и античныхъ божествъ—упрочить начавшееся уже въ XV в. сближеніе археологіи съ искусствомъ.

Съ этой точки зрѣнія мы и должны оцѣнить братьевъ *Карраччи*, этихъ своеобразныхъ художниковъ, производящихъ на рубежѣ XVII в. впечатлѣніе эпигоновъ чинквеченто. Въ руководствахъ по искусству къ нимъ обычно относятся отрицательно. Большинство ихъ произведеній отличается въ самомъ дѣлѣ безхарактерностью—ни рыба, ни мясо. Воспроизводятъ они темы контръ-реформаціи, но воспроизводятъ они ихъ не въ мощно-натуралистическомъ стилѣ барокко, а въ пластически-благородныхъ формахъ Возрожденія. Вѣнчаніе терновымъ вѣнцомъ, Лотъ съ дочерьми, Сусанна и старцы, чумные больные, подходящіе

за помощью къ св. Роху,—таковы сюжеты ихъ картинъ. Но даже чумные больные отличаются пластической красотой. Рядомъ съ купающейся Сусанной стоитъ статуя Амура, а баллюстрада, на которую опираются оба старика, украшена античнымъ рельефомъ. Въ искусствѣ однако форма и содержаніе одно и то же. Подобно тому, какъ античнымъ художникамъ было бы невозможно выразить паѳосъ пергаменской школы въ формахъ Праксителя, такъ новое забродившее вино барокко нельзя было влить въ старые мѣхи чинквеченто. Вправляя новыя темы въ эстетическія рамки чинквеченто, Карраччи должны были впасть въ дисгармонію. Ихъ картины мученичества производятъ впечатлѣніе анатомической демонстраціи, такъ какъ отъ всѣхъ сценъ, даже самыхъ ужасныхъ, вѣетъ мраморнымъ холодомъ классицизма. Картины съ полуфигурами, картины, изображающія благочестивую набожность, религіозный экстазъ, кажутся безцвѣтно-академическими.

Какое странное совпаденіе: именно какъ разъ тогда, когда искусство переходило отъ мраморнаго покоя Ренессанса къ страстности барокко, была найдена группа Ніобеи (1582). Братья Карраччи и пользовались, какъ моделью для своихъ картинъ, античными произведеніями, въ которыхъ изображался паѳосъ страсти, въ большей степени, чѣмъ природой. Если прообразомъ для мучениковъ былъ Лаокоонъ, то для фигуръ, охваченныхъ скорбью и тоской,—Ніобея, античная Mater dolorosa. Идетъ ли рѣчь о печали или экстазѣ, о горѣ или блаженствѣ—въ основѣ всегда лежитъ у нихъ та же нормальная академическая голова. Вотъ почему въ ихъ произведеніяхъ нѣтъ расовой индивидуальности. Новый способъ чувствовать и старая манера выражаться, духъ барокко и эстетика чинквеченто, экзальтированное настроеніе контръ-реформаціи и пластическая красота древности спаены въ одно цѣлое, производящее впечатлѣніе чего-то двойственнаго, такъ какъ нѣтъ органическаго сліянія души и тѣла.

Совсѣмъ иную оцѣнку придется сдѣлать, если мы будемъ разсматривать этихъ художниковъ не какъ представителей барокко, а какъ воителей противъ своей эпохи. Искусство барокко выстраивалось на плебейской основѣ. Оно хотѣло своимъ откровеннымъ натурализмомъ дѣйствовать на нервы народа. Живопись Ренессанса обращалась, напротивъ, къ изысканному вкусу знатоковъ. Въ ней не было ничего агитаціоннаго. Она была просто—живописью. Братья Карраччи и хотѣли попрежнему высоко держать знамя чистаго искусства. Воспроизводя иногда темы эпохи барокко, они дѣлали лишь вынужденную уступку духу времени. По существу же они сознавали себя аристократами, отпрысками благородныхъ предковъ, наслѣдниками священныхъ завѣтовъ. Не къ народу, а къ знати обращались они. Лицомъ къ лицу съ искусствомъ, сломавшимъ мостъ между собой и прошлымъ, они считали своей обязанностью придерживаться добрыхъ старыхъ традицій.

Такова была та идея, которая побудила ихъ въ 1582 г. основать болонскую академію.

Родившійся въ 1555 г. *Лодовико Карраччи* былъ главнымъ вдохновителемъ—spiritus rector—всего предпріятія. Это былъ очень образованный художникъ. Въ годы ученія онъ стоялъ во Флоренціи передъ

картинами Сарто, въ Пармѣ—передъ произведеніями Корреджіо, въ Мантуѣ—передъ твореніями Джуліо Романо, а въ Венеціи—передъ шедеврами Тиціана и Веронезе. Одинъ изъ его двоюродныхъ братьевъ, *Агостино* (род. въ 1557 г.) былъ скорѣе теоретикомъ, другой—*Аннибале* (род. въ 1560 г.) практикомъ.

Эстетическая программа Академіи изложена въ сонетѣ, съ которымъ Агостино Карраччи обратился къ болонскому художнику Николе делл'Абате. «Кто хочетъ научиться писать картины, тотъ пусть присвоитъ себѣ эффектный рисунокъ римлянъ, свѣтотѣнь венеціанцевъ, благородный колоритъ ломбардцевъ, плодовитость ума Микель-Анджело, свободно-естественную трактовку сюжета, свойственную Тиціану, золотистыя краски Корреджіо и симметрію Рафаэля».

Или иными словами: путеводными звѣздами для молодежи должны попрежнему остаться старые классики. Все, чему въ ихъ произведеніяхъ можно научиться, должно быть спасено для современности. Матеріаломъ для изученія служили гипсы съ античныхъ произведеній и гравюры съ картинъ чинквечентистовъ. Была собрана библіотека эстетическихъ трактатовъ. Агостино читалъ лекціи по теоріи искусства, антикваріи и филологи находились въ тѣсныхъ сношеніяхъ съ академіей.

Можно ли такимъ путемъ создать крупныхъ художниковъ?

Какъ бы тамъ ни было, изъ болонской Академіи вышло нѣсколько очень извѣстныхъ мастеровъ. Братья Карраччи были во всякомъ случаѣ не худшими академическими профессорами. Пусть они производятъ впечатлѣніе подражателей, въ ихъ эклектизмѣ есть размахъ, позволяющій ему казаться почти свободнымъ творчествомъ. Присмотритесь хотя бы къ тому произведенію, надъ которымъ работали они всѣ трое, къ циклу фресокъ въ палаццо Фарнезе. Правда, здѣсь все сливается воедино: античный міръ, вилла Фарнезина, сикстинскій плафонъ и вилла Мазеръ... Сознательные эклектики, они всѣмъ воспользовались и все впитали въ себѣ. Для миѳологическихъ сценъ на потолкѣ образцомъ служилъ стиль Рафаэля или Джуліо Романо. Нагіе мужчины, стоящіе у пилястровъ, поддерживающіе выступы и держащіе въ рукахъ медальоны—потомки рабовъ Микель-Анджело. Въ стѣнныхъ нишахъ стоятъ раскрашенныя античныя статуи. И однако всѣ заимствованія объединены единымъ величественнымъ размахомъ. Маски, раковины и вздувающіяся драпировки обнаруживаютъ напыщенное чувство формы, характерное для эпохи барокко. Здѣсь заложена основа тому декоративному принципу, котораго держался еще Лебрёнъ, украшая дворцовые залы Версаля.

Наиболѣе изящными являются они въ тѣхъ своихъ произведеніяхъ, въ которыхъ они выступаютъ не художниками барокко, а художниками Возрожденія. Есть у нихъ картины изъ античной жизни, особенно у Агостино и Аннибале, надъ которыми еще разлита свѣтлая жизнерадостность Ренессанса. Въ лѣсу качаются сатиры. Діана купается съ своими нимфами Панъ обучаетъ Аполлона игрѣ на флейтѣ. Даная подставляетъ свое тѣло золотому дождю Зевса. Окруженная шаловливыми эротами ѣдетъ по морю Галатея. Въ этихъ картинахъ ничто не указываетъ на то, что онѣ возникли въ эпоху барокко. Свое-

образныя позы и развѣвающіяся ленты напоминаютъ скорѣе эпоху Рококо, Тьеполо и Бушэ.

Завоевали братья Карраччи также и въ качествѣ пейзажистовъ искусству новую и красивую область. Не кажутся они и въ этихъ картинахъ сыновьями эпохи барокко. Подчиняясь характерному для ихъ вѣка пристрастію къ пейзажу, они создавали однако лишь такого рода картины, какія могли бы выйти изъ-подъ кисти мастеровъ Возрожденія. Они какъ бы заполняли пробѣлъ, оставленный искусствомъ чинквеченто. Пейзажъ эпохи барокко дышитъ, какъ и картины съ фигурами, дикимъ паѳосомъ. Художники изображали природу, охваченную волненіемъ, борьбу свѣта и тѣни, грозный взрывъ стихіи.

Пейзажъ Карраччи носитъ, напротивъ, не живописный, а скульптурный характеръ. Въ немъ царятъ изящныя линіи, пластическія формы. Надо всѣмъ разлито классическое спокойствіе. Окрестности вѣчнаго города, албанскія горы съ ихъ одинокими озерами и широкими перспективами, равнина Кампаньи съ ея могучими памятниками и суровыми однообразными грядами горъ —вотъ содержаніе ихъ картинъ, которое они оживляли фигурами купающихся мужчинъ или сценами изъ Св. Писанія и изъ миѳологіи. Отъ ихъ природы вѣетъ чѣмъ-то нетронутымъ, праздничнымъ настроеніемъ воскресенья. Героическій пейзажъ, получившій потомъ подъ кистью великаго французскаго художника Пуссена свое классическое выраженіе, нашелъ своихъ первыхъ представителей въ братьяхъ Карраччи.

Граціозными шагами продолжалъ итти по этому пути *Франческо Альбани*. Это былъ аристократъ, скорѣе любитель, чѣмъ профессіоналъ-художникъ, человѣкъ, жившій въ своей виллѣ подъ Римомъ, потомъ въ Болоньѣ, погруженный въ поэзію и науку,—благо, не приходилось работать ради куска насущнаго хлѣба. Среди міра барокко его картины кажутся нѣжными аркадскими идилліями. Кисти Альбани принадлежитъ рядъ плафонныхъ картинъ, воспроизводящихъ миѳологическіе сюжеты. Создалъ онъ и нѣсколько алтарныхъ картинъ, которымъ дѣтскіе хороводы сообщаютъ мило-шаловливый оттѣнокъ. Лучше всего обнаруживается его талантъ однако, когда онъ ограничивается, не стремясь къ грандіозности, небольшимъ форматомъ. Почти всегда въ такихъ случаяхъ сцена происходитъ среди природы. На зеленой травѣ поднимаются красивыя деревья. Въ ихъ тѣни двигаются изящные амуры и хрупкія тѣломъ дѣвушки. Въ его твореніяхъ царитъ Венера. Онъ изображаетъ ее, какъ она, обвѣянная развѣвающимися лентами, предстаетъ на судъ Париса, или какъ она отдыхаетъ съ Купидономъ среди пейзажа, тогда какъ на вѣткахъ деревьевъ цѣлуются голуби, а эроты забрасываютъ другъ-друга цвѣтами и фруктами, или какъ она, сидя передъ зеркаломъ, совершаетъ свой туалетъ, а за ней ухаживаютъ граціи, завивающія ей волосы, украшающія ее ожерельями, или амуры, держащіе передъ ней зеркало и завязывающіе ей сандаліи. А на другихъ картинахъ мы видимъ Аполлона, преслѣдующаго Дафну, Діану, окруженную нимфами, похищеніе Европы, нимфу Салмакиду, обнимающую Гермафродита, Пана, играющаго на свирѣли, и нагихъ богинь, отдыхающихъ на облакахъ. Изящные

античные храмы поднимаются на заднемъ планѣ, кружатся въ хороводѣ шаловливые эроты.

Это—не возвышенное не серьезное искусство, а искусство, вылившееся изъ души идиллически-настроенной аристократа-жуира, устремляющагося изъ міра нелѣпой и скучной церковной распри въ міръ александрійской Эллады. Словно изъ моря барокко выступаетъ граціознымъ островкомъ кусочекъ Помпеи или кусочекъ Рококо. При желаніи можно провести очень любопытную линію. Можно было бы указать на то, что всѣ позднѣйшіе подражавшіе италіанцамъ голландцы, въ родѣ Пёленбурга, исходили отъ Альбани. Даже больше: можно утверждать, что отъ искусства Возрожденія отвѣтвляются два теченія. Съ одной стороны живопись должна была обращаться къ народу. Чтобы выполнить эту роль, она должна была стать суровой и патетической. Такъ пропитался стиль Возрожденія кровью барокко. Съ другой стороны, все еще существовали художники, обращавшіеся къ любителямъ, къ «прекраснымъ душамъ», и отъ нихъ безслѣдно отскакивалъ болѣзненный паѳосъ эпохи. Эти художники исходили въ своихъ произведеніяхъ отъ «Праздниковъ Венеры» Тиціана. Правда, и они пресытились величественно-благородными формами Возрожденія.

Они и перевели сакральное величіе на языкъ шаловливой граціи, холодность—на языкъ парфюмерности. Они изображаютъ изящныя фарфоровыя фигурки, придаютъ прежнимъ торжественнымъ композиціямъ пикантный оттѣнокъ при помощи капризныхъ линій. Такъ служили они связующимъ звеномъ между XVI и XVIII вв. Альбани—прямой переходъ отъ Джіорджіоне, Луини, Корреджіо и Пармеджіанино къ эпохѣ мейсенскаго фарфора. Служить характеристикой духа времени творчество Альбани, конечно, не можетъ. Да и сами братья Карраччи были въ сущности художниками несвоевременными, тщетно пытавшимися плыть противъ теченія.

Эпоха Возрожденія умирала. Властно предъявлялъ свои права духъ барокко. Всѣ художники, вышедшіе изъ школы братьевъ Карраччи, начинали поэтому эпигонами Возрожденія, а потомъ все болѣе вступали на путь искусства барокко.

Когда произносится имя *Гвидо Рени*, то невольно приходитъ на память знаменитая Аврора, Восходъ солнца, созданный имъ на плафонѣ одного изъ залъ палаццо Роспильози въ Римѣ. Словно говоритъ кисть ученика Рафаэля—такъ классичны линіи, такъ благородна одежда свободно и легко носящихся фигуръ, производящихъ впечатлѣніе сестеръ плящущихъ богинь времени Рафаэля. Но новы здѣсь уже краски. У Рафаэля фигуры выступали бы на пустомъ фонѣ. Гвидо Рени живописуетъ, напротивъ, облака, изображаетъ борьбу свѣта и мрака. Море покоится темноголубое, въ тѣни лежатъ еще береговыя горы, а на горизонтѣ въ розовомъ сіяніи всходитъ заря. Формальная красота Возрожденія мѣшается съ свѣтовыми тенденціями барокко. А въ послѣднихъ произведеніяхъ Гвидо Рени окончательно побѣдилъ стиль барокко.

Полуфигуры, изображающія Христа и Mater Dolorosa,—вотъ тѣ картины, подъ вліяніемъ которыхъ главнымъ образомъ сложилось

у потомства представленіе о Гвидо Рени. Эти вещи, строго говоря, плохи. Онѣ не принадлежали бы къ числу наиболѣе часто воспроизводимыхъ нынѣ картинъ, если бы въ нихъ не было той слащавой приторности, которую публика такъ любитъ. Ихъ театральность служитъ къ тому же любопытнымъ доказательствомъ того, что покаянное возвращеніе къ христіанству было по существу искусственнымъ и неискреннимъ. То, что у Боттичелли выражало глубокую душевную скорбь, у Гвидо Рени стало эффектной игрой сентиментальными взорами. На ряду съ такими полуфигурами, которыя онъ фабриковалъ дюжинами, создалъ онъ и другія картины, въ которыхъ онъ является серьезнымъ, а не слащавымъ художникомъ.

Во многихъ изъ этихъ произведеній царитъ еще эстетика Возрожденія; спящій младенецъ Христосъ отличается у него всегда классически - благородными формами. На его хранящейся въ Неаполѣ картинѣ, изображающей бѣгъ Аталанты и Гиппомена, тѣла стройныя и жилистыя, точно высѣченныя рѣзцомъ, не имѣютъ ничего общаго съ тучными тѣлами, столь излюбленными эпохой барокко. Его Самсонъ стоитъ на окутанномъ ночью полѣ битвы пластически одухотворенный, какъ статуя Джіованни да-Болонья. Въ своихъ болѣе позднихъ произведеніяхъ онъ однако переходитъ отъ стиля чинквеченто къ болѣе смѣлому натурализму и къ эффектной свѣтописи.

Находящаяся въ Берлинѣ картина «Посѣщеніе Павла Антоніемъ» является однимъ изъ первыхъ изображеній отшельниковъ. На его «Мадоннахъ» Марія покоится витымъ силуэтомъ на волнующихся облакахъ. Въ его картинѣ, изображающей Сусанну, тонко переданъ свѣтъ, играющій на головахъ стариковъ и на юномъ женскомъ тѣлѣ. Такъ и на его находящейся въ Лондонѣ картинѣ эффектно выдѣляются на темномъ грязноватомъ фонѣ ярко освѣщенныя головы Лота и его дочерей. Его «Казнь Петра»—первая типическая сцена пытки. А на его хранящейся въ Болоньѣ картинѣ, изображающей избіеніе виѳлеемскихъ младенцевъ, дикіе палачи и кричащія матери переданы безъ всякой идеализирующей ретушевки.

Отличается еще большей реалистической силой, чѣмъ-то непосредственно-грубоватымъ *Доменикино*. Рядомъ съ Гвидо Рени, очень скоро впавшимъ въ слащавость и актерство, Доменикино является неповоротливымъ, грубовато-честнымъ парнемъ. Въ его «Охотѣ Діаны» нѣтъ ничего академическаго, ничего ненужнаго. Все отличается мужественной суровостью и бронзовой отчетливостью. Напоминаютъ почти Пуссена позы совсѣмъ еще юныхъ дѣвушекъ, снимающихъ сандаліи или плещущихся въ водѣ. Съ удивительной смѣлостью изобразилъ онъ разложеніе старческаго тѣла въ картинѣ, изображающей Причащеніе св. Іеронима (въ Ватиканѣ). Суровы, чужды театральности, чужды погони за аплодисментами его Цециліи. Его мученичество св. Агнесы (въ Болоньѣ)—ужасающая картина пытокъ. Присмотритесь къ этому гиганту, вонзающему кинжалъ въ грудь святой, къ этому обнаженному тѣлу, извивающемуся на землѣ отъ боли! Въ очень серьезномъ духѣ изображена на большой плафонной картинѣ въ палаццо Костаньети тема о томъ, какъ время позволяетъ восторжествовать

истинѣ,—тема о томъ, какъ христіанство торжествуетъ надъ язычествомъ.

Въ художественномъ отношеніи крупнѣе Франческо Барбіери, или *Гверчино*.

Уже на его лондонской Pietà тонко изображенъ кроткій свѣтъ, падающій на тѣла Христа и оплакивающихъ его ангеловъ. Своимъ женскимъ головкамъ—напр., дочерямъ Лота на его хранящейся въ Дрезденѣ картинѣ—онъ придавалъ такую ярко-чувственную нотку, какой раньше отличались развѣ только святыя на изображающей Златоуста картинѣ Себастіано дель Піомбо. Красиво воспроизведены маленькій сіяющій полумѣсяцъ на головѣ его Діаны и блѣдное лунное сіяніе, озаряющее тѣло спящаго Эндиміона. Картина, изображающая, какъ Гарпагъ передаетъ маленькаго Кира пастухамъ, является въ свою очередь пасторалью. На его хранящейся въ Генуѣ «Клеопатрѣ» кожа верхней части тѣла царицы и темно-красная одежда пикантно выдѣляются на бѣлизнѣ ложа.

Только позже онъ перешелъ отъ свѣтотѣни венеціанцевъ къ тенденціямъ такъ называемыхъ tenebrosi. Смѣлыя движенія и рѣзкіе свѣтовые эффекты характеризуютъ его фрески въ виллѣ Людовизи, утреннимъ настроеніемъ и натуралистической силой дышатъ его похороны Петрониллы. Порвалась окончательно связь, соединявшая живопись Карраччи съ искусствомъ Ренессанса. Надо помнить, что послѣдній изъ братьевъ Карраччи умеръ въ 1619 г., а Гверчино дожилъ до 1663 г.

Гверчино, какъ и Доменикино и Гвидо Рени, уже находились подъ вліяніемъ художника, ярче братьевъ Карраччи выразившаго идеалъ барокко, подъ вліяніемъ Караваджіо.

Караваджіо и его послѣдователи.

Иллюстрація къ поэмѣ Марини «Адонисъ».

Автопортретъ Караваджіо (въ Уффиціяхъ) изображаетъ голову старика съ взъерошенной бородкой. Нѣтъ въ немъ ничего величественнаго. Передъ нами художникъ за работой, съ кистью въ рукѣ, въ будничномъ платьѣ. Въ этомъ автопортретѣ уже указано то, что отличаетъ его отъ братьевъ Карраччи. Тѣ были аристократами, послѣдними знаменосцами старой культуры—Караваджіо, напротивъ, плебей, пролетарій, вступающій въ царство искусства съ нерастраченными силами первобытной натуры.

Изъ біографическихъ данныхъ этого «фантастическаго и жестокаго» человѣка—uomo fantastico e bestiale—можно было бы составить уголовный романъ. Онъ родился въ Караваджіо, близъ Бергамо, того мѣстечка, гдѣ прожилъ свои счастливѣйшіе годы первый художникъ контръ-реформаціи, Лоренцо Лотто. Отецъ его былъ каменщикомъ. Въ качествѣ его помощника прибылъ Караваджіо въ Миланъ и въ продолженіе четырехъ лѣтъ зарабатывалъ онъ себѣ хлѣбъ работой каменщика. Онъ убиваетъ рабочаго и бѣжитъ, чтобы не попасть въ руки правосудія, въ Венецію. Здѣсь въ полѣ его зрѣнія вступаетъ Тинторетто, второй художникъ контръ-реформаціи. Не побывавъ ни въ одной академіи, онъ тѣмъ временемъ научился владѣть кистью и красками и поступилъ не то лакеемъ, не то помощникомъ въ Римѣ на службу къ кавалеру д'Арпино, знатному господину, находившемуся въ близкихъ сношеніяхъ съ кружкомъ художниковъ Карраччи. Одна изъ картинъ этого любителя—«Освобожденіе Андромеды»—находится въ Вѣнѣ. Здѣсь въ Римѣ Караваджіо «открылъ» художникъ Просперо,

торговавшій художественными произведеніями, и заказалъ ему нѣсколько картинъ. Одну изъ этихъ картинъ купилъ кардиналъ дель Монте, который и заинтересовался молодымъ человѣкомъ. Казалось, Караваджіо обрѣлъ спокойную пристань. Онъ получаетъ заказы отъ разныхъ церквей. Даже папа заказываетъ ему свой портретъ. Но каменщикъ не сталъ свѣтскимъ человѣкомъ. Онъ проводитъ время съ дикими собутыльниками въ кабакахъ, споритъ, ругается, всегда готовъ пронзить шпагой всякаго, кто не раздѣляетъ его убѣжденій. И однажды онъ въ самомъ дѣлѣ такъ и поступилъ. Теперь и Римъ для него потерянъ.

Безпокойно бродитъ онъ изъ деревни въ деревню, пока не достигаетъ, наконецъ, Неаполя. Здѣсь онъ также получаетъ заказы. Прошлое забыто. И вдругъ снова въ него вселяется бѣсъ. Кавалеръ д'Арпино отказался драться съ нимъ, съ сыномъ каменщика. И вотъ Караваджіо хочетъ стать мальтійскимъ рыцаремъ, чтобы имѣть возможность вызвать барона на дуэль. Онъ отправляется въ Мальту и добивается своей цѣли. За портретъ гросмейстера ордена (нынѣ въ Луврѣ) онъ получаетъ мальтійскій крестъ, золотую цѣпь и двухъ рабовъ. Если онъ въ благодарность ранилъ одного изъ мальтійскихъ рыцарей, если онъ очутился въ тюрьмѣ, то это было лишь безразличнымъ для него эпилогомъ, ибо онъ вскорѣ бѣжалъ. И вотъ онъ работаетъ въ Сициліи. Въ Сиракузахъ, въ Мессинѣ и въ Палермо возникаютъ его большія алтарныя картины. Вернувшись въ Неаполь, онъ однако попадаетъ въ руки своихъ враговъ. Мальтійцы наняли убійцъ, которые подстерегаютъ его однажды вечеромъ. И теперь сыплется на него одинъ ударъ судьбы за другимъ. Тяжело раненый, онъ пытается бѣжать въ лодкѣ въ Римъ. По просьбѣ одного изъ кардиналовъ папа обѣщалъ ему амнистію. Окрававленный незнакомецъ возбуждаетъ подозрѣнія. Береговая стража задерживаетъ его впредь до выясненія личности. Когда онъ вновь стоитъ на берегу, лодка его исчезла. Разбойники воспользовались ею для какого-то предпріятія. Безъ имущества, затравленный, умирающій онъ съ трудомъ добирается до Порто д'Эрколе и умираетъ здѣсь отъ полученныхъ ранъ. Ему было всего сорокъ лѣтъ.

Вспомнимъ біографіи художниковъ предыдущаго поколѣнія. Въ началѣ XVI вѣка, когда Кастильоне писалъ своего «Придворнаго», характерной чертой художниковъ была та античная gravitas, которая считалась признакомъ совершеннаго кавалера. Они шествовали на высотахъ жизни, олицетворяя собой типъ cortegiano, типъ свѣтскаго человѣка. Это гордое, озаренное блескомъ величія, поколѣніе смѣнилось во второй половинѣ XVI вѣка поколѣніемъ ученыхъ. На своихъ автопортретахъ художники похожи на профессоровъ. Они вращаются въ кругу ученыхъ и поэтовъ, сами пишутъ стихи или книги по археологіи, эстетикѣ и исторіи искусства, читаютъ лекціи о задачахъ истиннаго искусства. Въ университетскомъ городѣ Болоньѣ это ученое искусство переживало свой послѣдній расцвѣтъ.

Потомъ начинается реакція.

Изъ нѣдръ народной массы началось движеніе противъ распущенности церкви. Подъ напоромъ народныхъ массъ приступила церковь

къ преобразованіямъ. Изъ народа вышли и первые художники, въ произведеніяхъ которыхъ ярко выразилось настроеніе эпохи. Аристократовъ смѣнили плебеи, мыслителей—натуры непосредственныя, люди, владѣвшіе только кистью, а не перомъ. Всѣ они вышли изъ соціальнаго низа: одинъ сынъ каменщика, другой—сынъ поденщика. Ни одинъ не учился въ академіи, не получилъ высшаго образованія. Не въ большихъ городахъ выросли они, гдѣ произведенія искусства рано вліяютъ на эстетическій вкусъ. Они родились въ деревнѣ или въ молодыхъ городахъ, въ родѣ Неаполя, еще не игравшихъ роли въ развитіи искусства. У нихъ нѣтъ достоинствъ, связанныхъ съ наличностью длиннаго ряда предковъ. Ихъ искусство грубовато, сангвинично, иногда некультурно. Воспитанный на старыхъ мастерахъ вкусъ художниковъ Карраччи могъ только ужаснуться передъ этой жестокой грубостью, передъ этимъ неуклюжимъ натурализмомъ. Такіе плебеи были нужны, чтобы проломать брешь для новаго, которое нарождалось. И подобно тому, какъ въ эпоху революціи сооружались гильотины, дабы третье сословіе могло добиться своихъ правъ, такъ это поколѣніе художниковъ-плебеевъ могло пробиться только силой, только ядомъ и кинжаломъ. Всѣ они—какъ въ дни Кастаньо—необузданные молодцы, мѣсто которымъ въ галлереѣ не только крупныхъ художниковъ, но и великихъ преступниковъ.

Выступленіе Караваджіо похоже на внезапное проявленіе стихійной силы. Онъ пришелъ изъ деревни съ самоувѣренностью мужика, который ничего не боится, такъ какъ у него крѣпкія руки, которыми онъ отталкиваетъ всякія препятствія, стоящія на его пути. Съ варварской рѣзкостью Курбэ возстаетъ онъ противъ всякихъ академій, провозглашая единственной учительницей—природу. Ей онъ хочетъ быть всѣмъ обязаннымъ, а не искусству. Чѣмъ больше морщинъ у его моделей, тѣмъ послѣднія ему милѣе. Носильщики и нищіе, проститутки и цыганки—всѣ они должны ему позировать для его религіозныхъ картинъ. Онъ восхищается ихъ мозолистыми руками, ихъ разодранными костюмами и грязными ногами. Въ противоположность эпохѣ Ренессанса, признававшей лишь благородство, плебей Караваджіо находитъ красоту только въ плебейскомъ мірѣ, объявляетъ себя художникомъ-демократомъ, желающимъ отвоевать въ искусствѣ гражданское право четвертому сословію.

Послѣ картинъ Доменикино и Гверчино какъ-то непонятнымъ кажется сенсація, произведенная Караваджіо. Онъ не натуралистичнѣе, чѣмъ авторъ «Іеронима, причащающагося Св. Тайнъ», чѣмъ творецъ «Похоронъ Петрониллы». Но онъ былъ моложе ихъ почти на тридцать лѣтъ. Вотъ почему его натурализмъ ощущался какъ возстаніе, тогда какъ натурализмъ послѣдующихъ художниковъ уже казался чѣмъ-то обычнымъ. Караваджіо первый придалъ церковнымъ картинамъ атмосферу простонародности. На его мюнхенской «Мадоннѣ» передъ Маріей склоняется пара старыхъ нищихъ, при чемъ мужчина стоитъ такъ, что взглядъ падаетъ прежде всего на его загрязненныя пылью дороги большія ноги. На находящейся въ Лорето картинѣ передъ Мадонной стоитъ на колѣняхъ старый изможденный паломникъ,

держа въ мозолистыхъ рукахъ засаленную шляпу. Такъ точно и на вѣнской картинѣ «Мадонна съ четками» вниманіе зрителя обращается прежде всего на загорѣлыхъ простолюдиновъ, стоящихъ передъ Маріей на колѣняхъ съ босыми грязными ногами. На находящейся въ Луврѣ картинѣ «Успеніе Маріи» онъ изображаетъ утопленницу. Распростерто тѣло утопленницы съ толстымъ вздутымъ животомъ и вспухшими ногами. Его св. Матѳей (въ берлинской галлереѣ)—коренастый пролетарій необычайнаго роста. Воспроизводя сцены мученичества, Караваджіо не прибѣгаетъ къ идеализирующей ретушевкѣ: передъ нами въ самомъ дѣлѣ страдающіе люди, тѣло которыхъ извивается отъ боли. Академики изображали Юдиѳь въ видѣ спокойной фигуры, въ видѣ героини-дѣвушки, опускающей отрубленную голову Олоферна въ мѣшокъ, который служанка держитъ наготовѣ. Караваджіо воспроизводитъ, напротивъ, самую сцену убійства (картина хранится въ Неаполѣ). Двѣ гигантскаго роста женщины набрасываются на спящаго. Глаза его выступили изъ орбитъ. Постель забрызгана кровью. Вспоминается Шарлотта Кордэ, убившая Марата. Такъ же точно и на хранящейся въ галлереѣ Корсини (во Флоренціи) картинѣ передана съ ужасъ навѣвающей силой окровавленная голова въ соломенной корзинѣ. Такой же атмосферой морга обвѣяна находящаяся въ Уффиціяхъ голова Медузы. А его «Положеніе во гробъ» (въ Ватиканѣ) производитъ рядомъ съ аналогичными произведеніями эклектиковъ впечатлѣніе увертюры новаго вѣка: благородные жесты уступили мѣсто рѣзкой правдѣ, благородныя тѣла—фигурамъ грубо-плебейскаго типа.

Становится понятнымъ лицомъ къ лицу съ такими картинами, что при своемъ выступленіи Караваджіо былъ провозглашенъ апостоломъ безобразія, что взорамъ, привыкшимъ къ идеальнымъ формамъ, произведенія его казались прегрѣшеніемъ передъ святымъ духомъ искусства. Его называли художникомъ грязныхъ ногъ. За его «обезьянью передачу безобразія природы» Лодовико Карраччи нарисовалъ на него каррикатуру, изобразивъ его въ видѣ волосатаго дикаря, который держитъ на колѣняхъ обезьяну, а рядомъ стоитъ карликъ. Бальоне называлъ его разрушителемъ искусства, антихристомъ живописи. Подняла свой голосъ и церковь. Пришлось освободить церковь Санта Маріа делла Скала въ Трастевере отъ его (находящейся въ Луврѣ) картины «Успеніе Богородицы», такъ какъ натуралистическая трактовка сюжета вызвала возмущеніе. И однако именно на такой натурализмъ былъ теперь спросъ. Становясь первымъ обѣими ногами на невспаханную почву новаго столѣтія, Караваджіо началъ новую великую главу въ исторіи искусства. Послѣ того, какъ въ продолженіе многихъ лѣтъ слышались лишь красивыя, отдѣланныя фразы, теперь снова раздались простые звуки природы. Заговорилъ не компиляторъ, а сильный человѣкъ. Послѣ того, какъ долгое время высшую цѣль искусства усматривали въ томъ, чтобы искусственно передавать природу, теперь оно снова сблизилось съ ней. Въ этомъ стремленіи Караваджіо помогалъ огромный талантъ. Картины его писаны съ воинственной смѣлостью. Освѣщеніе еще усиливаетъ мощь впечатлѣнія. Сначала отдавая предпочтеніе золотистому тону венеціанцевъ,

онъ потомъ выдерживалъ свои картины въ такомъ мрачномъ тонѣ, точно свѣтъ падаетъ сверху въ подвалъ или словно фигуры двигаются въ темницѣ. Однѣ части картины освѣщены ярко и рѣзко, тогда какъ другія лежатъ въ тѣни и теряются въ темнотѣ. Въ такомъ же духѣ работалъ раньше уже Тинторетто. Свою классическую формулировку получилъ этотъ «подвальный» стиль, господствовавшій потомъ въ продолженіе тридцати лѣтъ, однако только подъ кистью Караваджіо. Способъ, какимъ онъ заставляетъ играть свѣтъ на плѣшивыхъ головахъ, порой кажется предвосхищеніемъ того, что потомъ далъ Рембрандтъ.

Что сказано о церковныхъ картинахъ Караваджіо, примѣнимо вполнѣ и къ его народнымъ сценамъ. Понятно, что художникъ, пользовавшійся для своихъ святыхъ моделями какъ можно болѣе грубоватыми и коренастыми, считалъ этихъ пролетаріевъ достаточно красивыми, чтобы фигурировать и безъ религіознаго ярлычка. Такъ сдѣлался онъ — первый творецъ натуралистическихъ церковныхъ картинъ, — вмѣстѣ съ тѣмъ и первымъ крупнымъ художникомъ-жанристомъ. Выбирая для своихъ картинъ, какъ впослѣдствіи Курбэ, большой размѣръ, изображая фигуры во весь ростъ, онъ болѣе всѣхъ другихъ сдѣлалъ для того, чтобы жанръ могъ постепенно занять рядомъ съ религіозной живописью равноправное мѣсто. Былъ онъ преемникомъ венеціанцевъ и въ первыхъ своихъ бытовыхъ народныхъ сценахъ. Хорошенькая блондинка (въ галлереѣ Лихтенштейна въ Вѣнѣ), такъ мечтательно прислушивающаяся къ звукамъ мандолины, на которой она играетъ, продолжаетъ традиціи «концертовъ» венеціанской школы, прекраснѣйшимъ примѣромъ которыхъ является находящійся въ галлереѣ Питти сельскій концертъ Джіорджіоне. Потомъ Караваджіо становится и въ этой области представителемъ барокко, и притомъ какъ со стороны содержанія, такъ и со стороны техники. Мѣсто золотистаго сіяющаго колорита занимаетъ уже мрачный свѣтъ, падающій сверху въ подвалъ. Фигуры, ранѣе спокойныя, обвѣяны теперь духомъ terribile, и отдаетъ отъ нихъ чѣмъ-то сильнымъ, дикимъ, авантюристскимъ. Время свое художникъ проводилъ съ ландскнехтами, цыганами и проститутками въ темныхъ уголкахъ кабаковъ. Эти люди, въ компаніи которыхъ онъ больше всего любилъ бывать, являются и героями его картинъ. Для кардинала дель Монте создалъ онъ гадалку-цыганку, хранящуюся нынѣ въ галлереѣ на Капитоліи, и для него же написалъ онъ находящихся въ галлереѣ Шарра шулеровъ, встрѣчающихся въ иной редакціи и въ Дрезденѣ. На другихъ картинахъ передъ нами компаніи пѣвцовъ, старые скрипачи и ужинающіе крестьяне.

Такъ раскрылъ онъ послѣдующимъ поколѣніямъ новую большую область живописи. Не только итальянскіе художники, но и испанскіе, нидерландскіе и французскіе научились у Караваджіо воспроизводить сцены изъ простонародной жизни съ фигурами во весь ростъ.

Сальваторъ Роза родился шесть лѣтъ послѣ смерти Караваджіо. Не можетъ быть, слѣдовательно, рѣчи о непосредственномъ вліяніи. И все-таки мы должны его поставить рядомъ съ этимъ художникомъ, такъ какъ началъ онъ свою дѣятельность какъ разъ въ томъ городѣ,

гдѣ искусство Караваджіо произвело особенное впечатлѣніе, а именно въ Неаполѣ, а также и потому, что онъ и, какъ человѣкъ, имѣетъ много общаго съ Караваджіо. Подобно послѣднему и Сальваторъ Роза былъ безпокойнымъ и бурнымъ умомъ. Бѣжавъ изъ духовной семинаріи, онъ шатается по остеріямъ Неаполя въ качествѣ мандолиниста и пѣвца серенадъ. Потомъ онъ принимается за живопись и, не побывавъ въ академіи, бродитъ съ папкой и ящикомъ съ красками по окрестностямъ города. Очутившись въ рукахъ разбойниковъ, онъ наполовину какъ ихъ плѣнникъ, наполовину изъ любви къ разбойничьей жизни участвуетъ въ ихъ набѣгахъ среди дикихъ абруцскихъ горъ. Старикомъ онъ, вѣроятно, вспоминалъ объ этихъ приключеніяхъ юности, какъ о какомъ-то дикомъ романѣ. Ибо разбойникъ превратился потомъ въ грансеньёра, босякъ сталъ заваленнымъ заказами придворнымъ художникомъ. На его хранящемся въ Уффиціяхъ автопортретѣ передъ нами знатный господинъ въ бархатномъ платьѣ и широкомъ воротникѣ изъ брюссельскихъ кружевъ. Тѣмъ не менѣе, что-то разбойничье, что-то авантюристское осталось навсегда въ его искусствѣ. Когда произносится его имя, вспоминаются прежде всего контрабандисты и разбойники, затхлые кабаки, гдѣ собрались боящіеся дневного свѣта жулики, вспоминаются вѣдьмы и привидѣнія.

Изъ Ветхаго Завѣта беретъ онъ сцену убійства Авеля Каиномъ. Словно двое цыганъ, охваченныхъ бѣшенствомъ, бросились другъ на друга въ дикой схваткѣ оба брата. Его эндорская вѣдьма заставляетъ вспомнить, что какъ разъ въ это время Шекспиръ создавалъ Гамлета и Макбета. На жаровнѣ дымятся угли. Порхаютъ совы. На землѣ лежатъ скелеты животныхъ. Полунагая мегера нашептываетъ свои волшебныя заклинанія, а передъ Сауломъ встаетъ суровымъ призракомъ духъ Самуила. Рядомъ съ подобной фантастикой кажутся весьма невинными кухни вѣдьмъ Тенирса. Темой «Христосъ среди фарисеевъ» Сальваторъ Роза пользуется для того, чтобы изобразить цѣлую галлерею старыхъ бандитовъ. А тема о св. Вильгельмѣ, совершавшемъ атлетическіе подвиги покаянія среди страшнаго пейзажа, въ лѣсу, населенномъ лишь змѣями и гадами, нашла въ немъ особенно выразительнаго истолкователя.

Обвѣяны особой разбойничьей поэзіей и его картины на античные сюжеты. Такъ онъ изображаетъ гибель гигантовъ, дикихъ молодцовъ, которые внезапно отскакиваютъ, получивъ ударъ молніей или скалой, и слѣпого Велизарія, идущаго среди одинокаго грозового пейзажа, Эдипа, котораго бросили на горѣ Эринній, и Плутона, спускающагося съ Прозерпиной въ огненную пасть Аида.

Иногда, когда онъ, напримѣръ, изображаетъ свирѣпаго Язона, ослѣпляющаго дракона, вспоминается невольно фантастика сѣверной миѳологіи. Его гиппокампы и тритоны, бросающіе другъ въ друга скалами, напоминаютъ кентавровъ Бёклина, а его «Заговоръ Катилины» приводилъ бы на память «Клятву Гораціевъ» Давида, если бы не былъ въ то же время обвѣянъ такой мрачной разбойничьей атмосферой. Въ другихъ картинахъ онъ изображаетъ дикихъ солдатъ, собравшихся въ темномъ кабакѣ, битвы и стычки всадниковъ, дико

вздымающихся на дыбы коней и густыя облака порохового дыма. Въ особенности же прославился онъ своими пейзажами. Между тѣмъ, какъ въ пейзажахъ братьевъ Карраччи слышатся послѣдніе отзвуки характерной для чинквеченто концепціи природы, пейзажи Сальватора Розы могутъ служить почти школьными примѣрами того, какъ понимала природу эпоха барокко. Классическимъ спокойствіемъ дышатъ ландшафты братьевъ Карраччи. Ихъ вкусу отвѣчала только окрестность Рима съ ея спокойно-изящными линіями, съ ея пластическими формами. Хотя Сальваторъ Роза и провелъ большую часть жизни въ Римѣ, писалъ онъ однако не спокойное величіе вѣчнаго города, а мрачныя скалы, разрѣзанныя ущеліями горныя пики, ломающіяся и разваливающіяся абруцскія скалы. Природа интересуетъ его не въ ея солнечной радости, а только гнѣвная или содрагающаяся отъ страха передъ надвигающимся ураганомъ. Огромными тучами покрываетъ онъ небо, или же вводитъ насъ въ одинокій міръ пустынныхъ горъ. Поднимаются къ небу развалины и ветхія деревья. Гнутся подъ бурей могучіе дубы. Надъ мрачными ущеліями разыгрывается гроза. Надъ изсохшей землей простирается свинцовая болѣзненная, какъ малярія, атмосфера, или изъ черныхъ тучъ низвергаются на землю молніи.

Всѣ произведенія Сальватора Розы проникнуты мрачной жутью или нервнымъ безпокойствомъ. Особенно любитъ онъ мѣстности, гдѣ когда-то лилась кровь, гдѣ когда-то свирѣпствовала борьба. Онъ воспроизводитъ дикія кавдинскія ущелья, гдѣ римское войско сдалось побѣдителю, болотистую равнину около Вольтурно, гдѣ умирали отъ лихорадки воины Ганнибала, зубчатую известковую вершину Монте Каво съ пришедшимъ въ упадокъ горнымъ гнѣздомъ Отранто, разрушеннымъ въ 1480 г. турками. Вспоминаются картины, которыя въ XIX вѣкѣ Каспаръ Фридрихъ и Карлъ Фридрихъ Лессингъ противопоставляли подражавшимъ классикамъ пейзажистамъ Коху и Роттману. Сальваторъ Роза напоминаетъ этихъ нѣмецкихъ романтиковъ 1830 г. еще тѣмъ, что поясняетъ настроеніе соотвѣтствующими фигурами. Къ такимъ ужаснымъ мѣстностямъ, гдѣ бушуетъ ураганъ, подходили только ужасъ навѣвающія фигуры. Подобно тому, какъ у Лессинга, писавшаго подъ средніе вѣка, элегическое средневѣковое настроеніе пейзажа находитъ свое завершеніе въ монахахъ и монашенкахъ, въ рыцаряхъ и феодалкахъ, такъ единственными существами, населяющими мрачный міръ Сальватора Розы, являются авантюристы и бандиты, рыцари проѣзжей дороги и наемные солдаты. Въ романѣ «Францъ Штернбальдъ» Тика встрѣчается знаменитое мѣсто, гдѣ одинъ изъ художниковъ, характеризуя идеалъ пейзажа, носившійся передъ взорами нѣмецкихъ романтиковъ, восклицаетъ:

«Я хотѣлъ бы изобразить одинокія ужасныя мѣстечки, ветхіе сломанные мосты, переброшенные черезъ крутыя скалы, напротивъ— пропасть, въ которой бушуетъ лѣсной потокъ; идутъ заблудившіеся путники, одежда которыхъ вздувается отъ влажнаго вѣтра; изъ ущелья выходятъ страшные разбойники; они грабятъ возы, сражаются съ путешественниками».

Все то, что жило въ воображеніи романтиковъ, уже создалъ двумя столѣтіями раньше Сальваторъ Роза.

О художникахъ, группировавшихся вокругъ Караваджіо, достаточно сказать нѣсколько словъ. Если вы встрѣтите въ какой-нибудь галлереѣ картины *Манфреди* и *Сарачени*, то вы пройдете мимо нихъ довольно равнодушно, такъ какъ ихъ натурализмъ безцвѣтнѣе натурализма Караваджіо. Лишь изрѣдка напоминаетъ мощь послѣдняго *Лука Джіордано*, напр. въ своемъ «Умирающемъ Сенекѣ» (въ Луврѣ). Большинство его картинъ, въ особенности миѳологическія, выдержаны въ такомъ жизнерадостномъ и праздничномъ настроеніи, что приводятъ на память Веронезе.

Что сказать объ остальныхъ мѣстностяхъ Италіи?

Хотя въ XVII вѣкѣ творчество било въ Италіи ключемъ, вы не можете отдѣлаться отъ впечатлѣнія, что страна готовилась уступить руководящую роль въ искусствѣ другимъ народамъ.

Изъ болонской академіи вышло еще два такихъ художника, какъ *Сассоферрато* и *Карло Чиньяни*. Ихъ произведенія, однако, безцвѣтны, лишены темперамента, не блещутъ талантомъ. Они—представители прилизанной и прикрашенной живописи, не отмѣченной печатью времени, хотя и разрабатывающей темы въ духѣ барокко. Вспоминается Франческо Биссоло, воспроизводившій когда-то въ разжиженномъ видѣ Беллини, Адріанъ ванъ деръ Верфъ или Анжелика Кауфманъ. Въ Феррарѣ работали *Ипполитъ Скарселло* и *Карло Беноне*. Въ произведеніяхъ перваго есть что-то пикантное, что-то напоминающее вѣкъ пудры, а второй создалъ въ своей св. Цециліи, которой во время игры касается рука ангела, картину, предвосхитившую нѣкоторые спиритистическіе эффекты Габріеля Макса.

Интереснѣе генуэзская школа.

Здѣсь жилъ *Бернардо Строцци*, по прозванію *il Capucino*, писавшій кромѣ торжественныхъ Мадоннъ жанровыя картины изъ народнаго быта—слѣпыхъ нищихъ, женщинъ, общипывающихъ гусей, старыхъ музыкантовъ,—картины, показывающія, какія тонкія нити связываютъ живопись XVII вѣка съ новѣйшимъ искусствомъ, оплодотвореннымъ духомъ Курбэ. Необходимо указать и на *Бенедетто Кастильоне*, изображавшаго пастуховъ, козъ, овецъ, лошадей и собакъ. Въ Миланѣ наиболѣе крупнымъ талантомъ былъ *Даніеле Креспи*, довольно изысканно рисовавшій блѣдный свѣтъ, падающій на блѣдныя лица—его грустно улыбающіяся женщины восходятъ до извѣстной степени къ женскимъ головкамъ Леонардо да Винчи. Въ Моденѣ работалъ *Бертоломмео Скидоне*, «Младенцы» котораго напоминаютъ Пармеджіанино, въ Пизѣ—*Ауреліо Ломо*, главнымъ произведеніемъ котораго является «Благовѣщеніе», обвѣянное атмосферой будуара. Въ Римѣ отличался плодовитостью *Федериго Бароччіо*, картины котораго совмѣщаютъ размахъ въ духѣ барокко съ свѣтотѣнью Корреджіо. Къ его произведеніямъ приложимъ эпитетъ: религіозныя оперы. Ибо апостолы его «Тайной Вечери» (въ Урбино) не болѣе, какъ элегантные статисты, съ театральнымъ оживленіемъ взирающіе на красиваго опернаго тенора, благословляющаго гостіи съ экстатически

въ высь обращеннымъ взоромъ. Нѣтъ ничего серьезнаго и въ его другихъ картинахъ, въ его Мадоннахъ, въ его «Видѣніи св. Франциска», въ его «Явленіи Христа Магдалинѣ». Все здѣсь театрально и кокетливо. Только мягкое въ духѣ Корреджіо sfumato и любовь къ изысканнымъ жестамъ примиряютъ насъ до нѣкоторой степени съ этими во всѣхъ другихъ отношеніяхъ театральными произведеніями. Другими римскими художниками были *Микель Анджело Черквоцци*, талантливый баталистъ, и *Доменико Фети*, изобразившій въ одной изъ своихъ картинъ очень мило исторію Геро и Леандра, а въ другой («Меланхолія»), сумѣвшій найти не лишенное симпатичности выраженіе для характеризующаго эпоху сентиментализма.

Не замерла жизнь и въ старомъ центрѣ итальянскаго искусства, во Флоренціи. Но именно эти флорентійскіе художники подтверждаютъ истину, что народы съ большимъ культурнымъ прошлымъ только съ трудомъ вовлекаются въ новое движеніе. Надъ Флоренціей все еще словно носятся тѣни Андреа дель Сарто и Буджіардини. Какъ деликатныя формы, такъ и нѣжно-серебристый тонъ указываютъ именно на этихъ мастеровъ классической эры. Если вы пройдетесь по галлереѣ Питти, гдѣ находится большинство ихъ произведеній, то вы обратите прежде всего вниманіе на обоихъ Аллори. Кисти *Алессандро Аллори* принадлежитъ «Мадонна», гдѣ Марія изображена молодой дамой, скорѣе похожей на дѣвушку, голову которой украшаетъ вѣнкомъ изъ бѣлыхъ розъ ея младшій братецъ (Христосъ). А при имени *Кристофано Аллори* въ памяти сейчасъ же воскресаетъ Юдиѳь, эта чувственная еврейская дѣвушка въ желтомъ платьѣ, взирающая на зрителя большими глазами, оттѣненными черными кругами.

Въ картинѣ *Чиголи* «Св. Троица» соединяется настроеніе въ духѣ барокко съ изящной серебристой гаммой Андреа дель Сарто. Хорошенькія дѣвушки на «Тріумфѣ Давида» *Россели* также вызываютъ въ памяти красавицу-жену дель Сарто, Лукрецію дель Феде. *Антоніо Темпеста* изображалъ сцены охоты, *Лоренцо Липпи*—св. Агату (въ видѣ полуфигуры), держащую на серебряномъ блюдѣ свои груди. Самымъ интереснымъ колористомъ этой группы является *Франческо Фурини*. Тонко, мягко и благоуханно выступаютъ на его картинахъ нагія тѣла на темномъ фонѣ. Въ галлереѣ Питти есть его картина, изображающая, какъ Богъ-Отецъ увѣщеваетъ Адама и Еву не прикасаться къ плодамъ древа познанія добра и зла: вся картина представляетъ глухую гармонію блѣдно-бѣлыхъ, темно-зеленыхъ и темно-голубыхъ тоновъ. Въ музеѣ Прадо имѣется его картина, изображающая Лота и его дочерей, а въ Вѣнѣ его «Кающаяся Магдалина». Нашему современному вкусу и эти двѣ картины чрезвычайно симпатичны. Въ произведеніяхъ Фурини нѣтъ господствующихъ у такъ называемыхъ tenebrosi темныхъ, грязноватыхъ тоновъ. Онъ воспроизводитъ игру свѣта, нематеріальнаго и все же вездѣсущаго, нѣжно играющаго на предметахъ. Только еще Прюдонъ и Геннеръ рисовали съ такимъ смакованіемъ блѣдно-серебристый тонъ нагихъ тѣлъ, выступающихъ изъ сумеречнаго полумрака.

Не слѣдуетъ увлекаться *Карло Дольчи*. Его характеристика уже

заключена въ его фамиліи*). Онъ производитъ непріятно-слащавое впечатлѣніе, изображая, напр., св. Андрея, предающаго, стоя на колѣняхъ передъ крестомъ, душу свою Господу Богу, или Христа, устанавливающаго Таинство, или молящагося въ Геѳсиманскомъ саду. Надо, впрочемъ, отдать ему справедливость. Среди слащавыхъ художниковъ, извѣстныхъ исторіи искусства, онъ не худшій. Какъ ни сахарны его картины, онѣ не лишены вкуса. Вѣетъ красотою танагрской статуэтки отъ его Мадоннъ, блѣдныя головки которыхъ онъ вѣнчаетъ блѣдно-желтыми чайными розами. Его св. Себастіанъ—лунный принцъ, отпрыскъ находящагося въ Луврѣ Іоанна Крестителя Леонардо. На его картинахъ, изображающихъ св. Цецилію, хорошо переданы движенія изящныхъ блѣдныхъ пальцевъ и сліяніе души съ музыкальными звуками. Напоминающей эпоху Рококо прелести фигуръ соотвѣтствуетъ изысканный овальный или восьмиугольный форматъ, который онъ охотно бралъ для своихъ картинъ. «Прекрасныя души» XVII в., вѣроятно, не мало восхищались этими картинами.

А результатъ нашего обзора?

Мы видимъ, что несмотря на такихъ художниковъ, какъ Тинторетто и Караваджіо, стиль барокко не пустилъ въ Италіи прочныхъ корней. Правда, темы подсказаны духомъ барокко, но тщетно будемъ мы искать въ этихъ картинахъ натуралистической силы. Нѣтъ соотвѣтствія между сюжетомъ и стилемъ! Когда съ св. Варѳоломея сдираютъ кожу, онъ не перестаетъ думать о томъ, чтобы его жесты и движенія были красивы. Передъ тѣмъ, какъ погрузиться въ размышленія передъ черепомъ, Марія Магдалина постаралась придать своему платью какъ можно болѣе эффектный видъ. Передъ нами люди, не собой занятые, а такіе, которые устраиваютъ передъ зрителемъ парадное представленіе экстаза и покаянія. Ради воздѣйствія на чувственность контрабандой вводятся даже мученики, а античная миѳологія, допускавшая это воздѣйствіе въ гораздо большей степени, никогда не теряла своихъ друзей. Несмотря на Венецію и Неаполь, Италія все же была классической страной Ренессанса. Было не такъ легко искоренить любовь къ прекрасной наготѣ и къ благороднымъ жестамъ. Античныя статуи и теперь еще вдохновляютъ художниковъ благородствомъ своихъ пластическихъ формъ. Главной же задачей искусства барокко было—прославлять некрасивое.

Всплывшія новыя свѣтовыя проблемы могли быть рѣшены только въ томъ случаѣ, если съ люминистической точкой зрѣнія не скрещивалась точка зрѣнія пластическая.

Вотъ почему классиками эпохи были не италіанцы.

Сказать рѣшающее слово были призваны народы, жившіе въ странахъ, надъ которыми никогда не свѣтило солнце античной древности.

---

*) Dolce—значитъ сладкій. Прим. переводчика.

Начало испанской живописи.

ЭРРЕРА: Св. Василій.

Впечатлѣнія, которыя выносишь изъ путешествія по Испаніи, непохожи на тѣ, которыя получаешь въ Италіи.

Въ Римѣ вы каждую минуту чувствуете, что стоите на классической почвѣ. Объ этомъ говорятъ не только остатки древней архитектуры— кажутся и люди здѣсь потомками тѣхъ, которые служили моделями античнымъ ваятелямъ. Все отличается статуарной красотой. Благородно тѣло, благородны жесты. Такихъ классическихъ типовъ въ Испаніи вы не найдете. Кто начитался о красотѣ андалузскихъ женщинъ, тотъ бываетъ разочарованъ, такъ какъ она совершенно не соотвѣтствуетъ ходячимъ представленіямъ о красотѣ. Нѣтъ интересныхъ линій. Подъ большимъ чернымъ платкомъ, который носятъ даже дѣвушки, исчезаютъ формы тѣла. Не часто увидите вы здѣсь и хорошенькое личико, во всякомъ случаѣ классически правильныя черты— рѣдкость. Здѣсь можно говорить только о живописныхъ оттѣнкахъ. Цвѣтъ кожи, смуглый, почти зеленоватый, и черные, какъ смоль, волосы, часто украшенные бѣлымъ цвѣткомъ гранатоваго яблока, создаютъ весьма пикантное созвучіе. Еще чаще, чѣмъ красоту, увидите вы однако въ Испаніи безобразіе.

Къ итальянскому нищему едва ли можно относиться серьезно. Онъ сдѣлался нищимъ изъ любви къ dolce far niente—къ сладкому бездѣлію. Жизнерадостнымъ лѣнтяемъ валяется онъ на улицѣ, предоставляя солнцу поджаривать его великолѣпное тѣло. Испанскій нищій не напоминаетъ своего итальянскаго коллегу ни красотой бронзовой статуи, ни олимпійской жизнерадостностью. Даже человѣкъ съ крѣпкими нервами иногда въ ужасѣ отступаетъ назадъ подъ напоромъ всего того ужаснаго и отвратительнаго, что его здѣсь окружаетъ. Ужасны эти покрытые гнойными нарывами комки мяса, носящіе здѣсь все еще названіе «человѣкъ», эти калѣки съ слезящимися или вытекшими глазами, сидящіе на углу улицы, эти идіотическія слѣпыя старухи, у которыхъ вмѣсто носа глубокая дыра въ лицѣ, гнусавымъ голосомъ выкрикивающія, подобно ужаснымъ автоматамъ, названіе газеты. Если въ этихъ страшныхъ фигурахъ есть что-нибудь привлекательное для художника, такъ это ихъ удивительное соотвѣтствіе окружающей ихъ грязи или красочному блеску, съ которыми они сливаются въ колоритную nature morte. Для художника что можетъ быть пріятнѣе, какъ смотрѣть на этихъ некрасивыхъ мальчишекъ, въ лохмотьяхъ, играющихъ въ кости, прикурнувъ на землѣ, или на этихъ беззубыхъ изрытыхъ оспой торговокъ, черный костюмъ которыхъ сливается въ интересное созвучіе съ зеленью овощей или съ золотистымъ тономъ плодовъ.

А искусство барокко стремилось, какъ мы видѣли, къ натурализму и живописности.

Ясно, что испанскіе художники были въ болѣе благопріятныхъ условіяхъ, нежели ихъ итальянскіе товарищи. Между тѣмъ, какъ въ Италіи традиціи Ренессанса и пластическая красота народа мѣшали торжеству натурализма sans phrase, испанскіе художники тѣмъ легче могли стать истинными классиками эпохи барокко, что въ окружающей жизни вообще они не видѣли ничего другого, кромѣ живописнаго безобразія. Необходимо къ этому присоединить еще одно обстоятельство, также позволившее въ XVII в. именно Испаніи занять господствующее мѣсто въ искусствѣ.

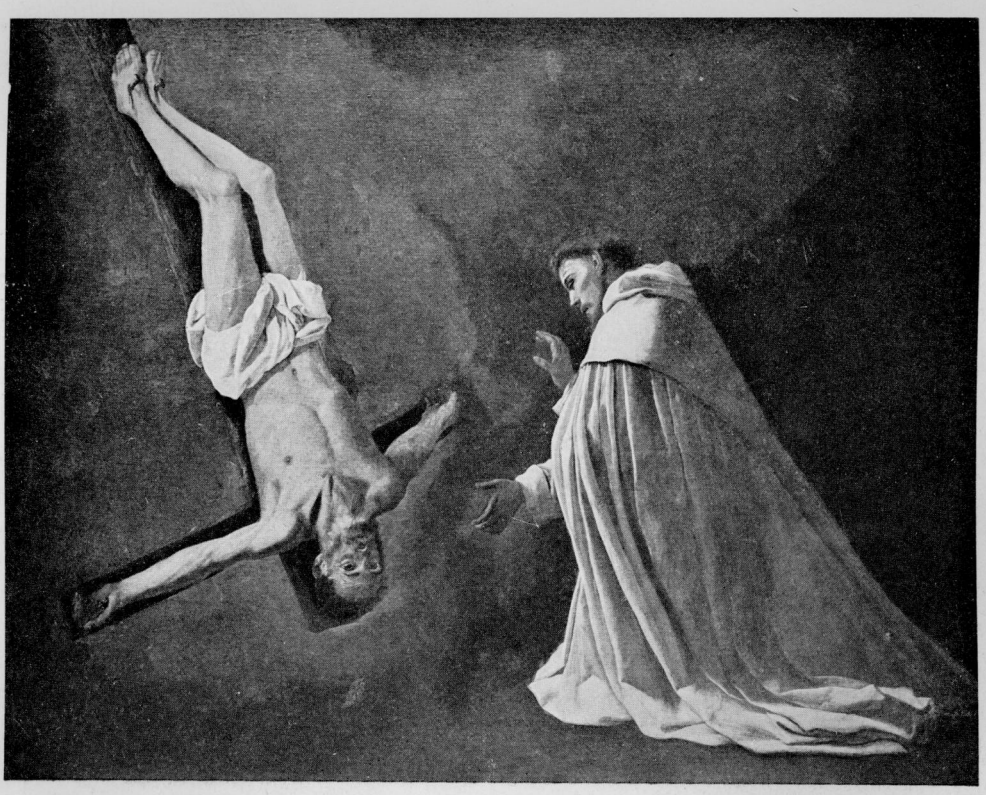
Міровая исторія есть своего рода великая драма, гдѣ каждый народъ ожидаетъ своей реплики, чтобы выйти на сцену. Римъ, городъ Августа, былъ въ средніе вѣка погруженъ въ безмолвіе, но сразу ожилъ, когда въ XV в. началось Возрожденіе языческой древности. Франція, страна, гдѣ въ XIII в. родился авторъ Декамерона Боккаччіо, стояла потомъ въ продолженіи пяти столѣтій въ сторонѣ, чтобы сейчасъ же взять на себя руководящую роль, когда жизнь созрѣла для галантнаго Рококо. А Испанія? Достаточно вспомнить о характерномъ для XVII в. мрачномъ религіозномъ фанатизмѣ, чтобы сразу понять, что въ эту именно эпоху Испанія и была призвана сказать свое слово. Если бы она не выступила тогда на арену, она пропустила бы моментъ, когда могла сыграть историческую роль.

Испанія—страна преслѣдованія еретиковъ, страна аутодафэ. Всѣ ритуальныя убійства, освященныя въ прежніе вѣка папами, всѣ кровавыя преступленія, занесенныя въ великую книгу погибшихъ отъ руки

Пантоха: *Императрица Марія.*

Моръ: *Филиппъ II.*

Коельо: *Мадонна.*



Зурбаранъ: *Видѣніе св. Петра.*

Рима мучениковъ, диктовались Испаніей. На престолѣ возсѣдаютъ черныя мрачныя фигуры, короли, которыхъ хоронятъ не съ знаками ихъ свѣтской власти, а въ коричневой рясѣ доминиканскаго ордена. Если въ XVII в. на смѣну ясному духу эллинизма снова идетъ черная ночь средневѣковья, то это дѣло собственно испанцевъ. Религіозная война была у нихъ своего рода традиціей. Въ XVI в. они боролись противъ паганизма римской церкви, какъ въ средніе вѣка они боролись противъ мавровъ. Въ Испаніи зародились суровыя грегоріанскія принципы, кульминировавшіе въ уничтоженіи еретиковъ, въ безпощадномъ очищеніи церкви отъ всякой скверны путемъ возвращенія къ средневѣковой дисциплинѣ. Въ особенности дѣятельность Игнатія Лойолы и основаніе іезуитскаго ордена послужили толчкомъ для того движенія, которое охватило съ тѣхъ поръ всѣ страны и было прозвано испанизаціей католической церкви А искусство всегда точное зеркало національнаго характера. Всѣ эти черты должны были, слѣдовательно, сказаться и въ испанской живописи. Между тѣмъ какъ насыщенное античнымъ эллинскимъ духомъ итальянское искусство является на половину языческимъ, въ испанской живописи христіанство должно было стать той осью, вокругъ которой все вращается. Суровая вѣрность догматамъ, фанатическая церковность должны были рѣзко отличать ее отъ живописи итальянской.

И въ самомъ дѣлѣ, если вы бросите взглядъ на старое испанское искусство, то вы почувствуете, что оно всегда сознательно держалось своего пути, что оно съ самого начала уже имѣло въ виду цѣль, которую достигло въ XVII вѣкѣ. Прошлое его не богато, такъ какъ здѣсь особенно чувствовались послѣдствія заповѣди: «не твори себѣ иныхъ боговъ, кромѣ Меня», заповѣди, повидимому, долго вообще мѣшавшей въ Испаніи расцвѣту живописи. Только во второй половинѣ XV в. появляются отдѣльныя алтарныя картины. Едва ли правильно утверждать, что возникли онѣ подъ вліяніемъ Яна ванъ-Эйка, заглянувшаго во время своего путешествія въ Португалію также и въ Испанію. Скорѣе можно установить вліяніе Рожера ванъ-деръ-Вейденъ, главныя произведенія котораго находятся въ испанскихъ церквахъ. Его жестокая суровость, его пристрастіе къ крови говорили испанцамъ больше, нежели свѣтскость Яна ванъ-Эйка. Рѣзче, чѣмъ въ современныхъ имъ нѣмецкихъ и нидерландскихъ религіозныхъ картинахъ подчеркнутъ элементъ монашескаго пуританизма, струя суроваго аскетизма въ произведеніяхъ *Хуана Нуньеса*, *Антоніо дель Ринконъ и Веласко де-Коимбрія*. Передъ нами святые, показывающіе съ серьезными заклинающими взорами символы своего мученичества, монахи, распростертые въ кельѣ передъ распятіемъ, монашенки, умирающія голодной смертью, епископы, сжигающіе еретическія книги. Или передъ нами Христосъ, привязанный къ столбу пытокъ, жалкая фигура, взирающая на зрителя взоромъ, въ которомъ погасла всякая надежда, или же Онъ является судьей, отдѣляющимъ съ строгостью предсѣдателя инквизиціоннаго трибунала добродѣтельныхъ отъ грѣшниковъ.

Таково испанское кватроченто.

Потомъ началась въ Италіи эпоха, которую Ницше назвалъ уничтоженіемъ христіанства въ его же собственной резиденціи. По приказу папы Льва X прославилъ Рафаэль въ покояхъ Ватикана языческую философію и поэзію. Кардиналъ Биббіена украшаетъ свою ванную комнату любовными исторіями древнихъ боговъ. Другой кардиналъ заявляетъ, что для того, чтобы папскій дворъ сталъ совершенствомъ, недостаетъ только красивыхъ женщинъ. А одинъ изъ слѣдующихъ папъ, умирая, говоритъ священнику, нарисовавшему ему картину райской жизни, съ скорбной улыбкой: «чѣмъ дольше мы откладываемъ это наслажденіе, тѣмъ оно будетъ интенсивнѣе».

Испанія остается и въ эту эпоху страной экзальтированной мистики. Въ 1521 г. Осуна пишетъ свою книгу Abecedario espiritual, трактатъ о томъ, какимъ путемъ можно достигнуть полнаго сліянія съ божествомъ. Св. Тереза, въ трудахъ которой религіозная истерія получила свое классическое выраженіе, и Санъ-Педро де-Алькантара, нищенствующій монахъ, весь состоявшій изъ однѣхъ костей и смуглой кожи, спавшій, сидя въ своей кельѣ, какой-нибудь часъ въ сутки— вотъ кто приходитъ на память, когда говорятъ объ Испаніи XVI в. Вотъ почему и искусство сохраняло даже въ эту языческую эпоху строго христіанскій характеръ. Правда, въ Эскуріалѣ появились миѳологическія картины Тиціана. Правда, какъ изъ другихъ странъ, такъ и изъ Испаніи художники паломничали въ Италію, чтобы тамъ получить свое техническое образованіе. Свой почеркъ они измѣняли въ духѣ чинквеченто. Когда-то угловатый и крутой, онъ теперь становится округлымъ и плавнымъ. Они не мало размышляютъ по примѣру итальянскихъ академиковъ и о задачахъ истиннаго искусства. Какъ всѣ тогдашніе художники и они заботятся о красотѣ линій, о благородствѣ композиціи. Но они не становятся язычниками. Никто изъ нихъ не воспроизвелъ античнаго сюжета. Впрочемъ, вѣдь и Тиціанъ былъ главнымъ образомъ обязанъ поставлять для Карла V и Филиппа II христіанскія аллегорическія произведенія. Кромѣ плачущей Mater dolorosa онъ создаетъ извѣстную странную картину «Христіанская религія, спасенная Испаніей», создаетъ находящуюся въ музеѣ Прадо аллегорію Славы, гдѣ земные властители кладутъ къ ногамъ Св. Троицы знаки земного величія, и среди нихъ Карлъ V, одѣтый въ рясу, и Филиппъ, поднявшій къ небу молитвенный взоръ.

Находящіяся въ музеѣ Прадо картины иностранныхъ художниковъ позволяютъ вообще дѣлать точныя заключенія о томъ, что тогда разрѣшалось искусству въ Испаніи. Знаменательно, что среди итальянскихъ художниковъ здѣсь преобладаютъ Фурини, Бенедетто Креспи, Тинторетто, художники строго церковнаго направленія; знаменательно и то, что изъ нидерландцевъ въ особенности бросаются здѣсь въ глаза изобразитель ада Іеронимъ Босхъ и мрачный пессимистъ Питеръ Бречель (съ его «Тріумфомъ смерти»). Эти данныя уже указываютъ на область сюжетовъ, въ которой вращались испанскіе художники. Испанія никогда не имѣла настоящаго Ренессанса, никогда не склонялась она ницъ передъ богами и богинями Эллады. Характерно и то, что отправлявшіеся учиться въ Италію молодые испанскіе художники

боялись всякаго соприкосновенія съ Римомъ. Обыкновенно они заглядывали только въ Венецію, въ старую, строгую византійскую Венецію, оставшуюся, несмотря на Джіорджіоне и Тиціана, оплотомъ церкви, первой провозвѣстницей идей контръ-реформаціи.

Испанская живопись XVI в. поэтому довольно однообразна и скучна: темой всегда служитъ строгая приверженность къ церковнымъ догмамъ, уходящій отъ міра аскетизмъ. Было уже указано выше, какую огромную роль игралъ въ искусствѣ XVII в. догматъ непорочнаго зачатія. Именно въ Испаніи XVI в.—если не считать случайныхъ картинъ Піеро де-Козимо, Тимотео Вити и Франческо Дзаганелли—получила, повидимому, эта тема свою первую ясную формулировку. Въ итальянскихъ картинахъ мы имѣемъ передъ собой въ сущности легкую передѣлку стараго мотива Благовѣщенія. Испанскіе художники, напротивъ, устанавливаютъ уже въ XVI в. тему, которую продолжалъ разрабатывать еще Мурильо. Или другими словами: старый миеъ о Данаѣ переиначенъ въ христіанскомъ духѣ. Могучей фигурой носится надъ землей Марія, окруженная сіяющимъ эѳиромъ. Вокругъ нея порхаютъ ангелы. Ногу она поставила или на полумѣсяцъ или на земной шаръ, иногда на дракона, на чудовище, о которомъ говорится въ Апокалипсисѣ. Руки сложены для молитвы или скрещены на груди. Взоръ обращенъ въ высь, словно она внимаетъ отдаленной музыкѣ сферъ. Совершается тайна зачатія. Марію оплодотворяютъ золотые лучи Св. Духа, носящагося надъ ней могучимъ голубемъ.

Нѣтъ никакихъ жанровыхъ подробностей и въ изображеніяхъ Благовѣщенія. Торжественнымъ жестомъ указываетъ ангелъ на голубя Св. Духа, льющаго свои лучи на Марію. Дополненіемъ къ картинамъ непорочнаго зачатія являются изображенія распятія, выдѣляющагося на темномъ ночномъ небѣ. Воспроизводится далѣе часто снятіе со креста и плачъ ангеловъ надъ тѣломъ Господнимъ. Неистощимымъ запасомъ темъ служили легенды о святыхъ. Передъ нами суровые священники, въ особенности епископъ Василій. Они пишутъ книги или диктуютъ свое ученіе ученикамъ. Фанатики-монахи размышляютъ надъ черепомъ, Григорію или Бенедикту, служащимъ у алтаря обѣдню, является окровавленное тѣло Христа. Нѣтъ надобности подчеркивать, что даже въ эпоху чинквеченто пользовались особенными симпатіями—здѣсь въ странѣ боя быковъ—самыя ужасныя пытки. То и дѣло вновь появляются картины, изображающія обезглавленіе св. Агнесы или поджариваніе св. Лаврентія. Живопись должна была отдавать свои силы даже на то, чтобы создавать тяжеловѣсные богословскіе трактаты. Какъ на картинахъ барокко, здѣсь все перемѣшано: небо и земля, реализмъ и мистика. Словомъ, если формы, которыми пользуются художники, и являются округлыми, слегка идеализированными формами Возрожденія, то облеченныя въ нихъ мысли уже предвѣщаютъ XVII вѣкъ.

Въ такой феодальной странѣ, какой была Испанія съ ея грандами и сановниками церкви, рядомъ съ религіозной живописью, естественно, играла большую роль и живопись портретная. И даже эти портреты сразу говорятъ намъ о томъ, что мы находимся не въ языческой Италіи,

а въ странѣ религіозныхъ войнъ. Вѣдь Испанія—страна черныхъ поповъ. Всюду улицы кишатъ монахами. На каждомъ шагу встрѣчаются францисканцы, картезіанцы, бенедиктинцы въ коричневыхъ и бѣлыхъ рясахъ. У каждаго монастыря своя галлерея предковъ. Великіе усопшіе ордена должны смотрѣть на его еще живыхъ членовъ, какъ призраки, напоминающіе имъ о ихъ обязанностяхъ. Въ Испаніи существуетъ поэтому особая разновидность портретной живописи—портретъ монашескій. Взглядомъ инквизитора смотрятъ на насъ мрачные люди, духовные, скорѣе похожіе на судебныхъ слѣдователей. Рядомъ съ придворными портретистами монаховъ стоятъ придворные портретисты королей. Но и эти свѣтскія картины производятъ такое строго-церковное впечатлѣніе, словно ихъ мѣсто не во дворцѣ, а въ монастырѣ. Трудно представить себѣ болѣе разительное отличіе того, которое существуетъ между итальянскими портретами чинквеченто и портретами, возникшими одновременно съ ними въ Испаніи. Въ Италіи рѣчь идетъ о свѣтскомъ благородствѣ, о свѣтской изысканности.

Мужчины изображаются со шпагой, дамы—съ вѣеромъ. Въ Испаніи мрачный монашескій духъ соединяется съ ледяной атмосферой византійскаго церемоніала. Преобладаютъ мотивы благочестія. Въ особенности часто люди стоятъ на колѣняхъ. Испанскіе короли любили, чтобы ихъ изображали въ видѣ статуй, стоящихъ на колѣняхъ въ склепѣ предковъ передъ ихъ саркофагомъ. Изображаются они часто колѣнопреклоненными и на своихъ портретахъ. Для дамъ это, конечно, очень невыгодная поза, ибо фигура, стоящая на колѣняхъ, производитъ впечатлѣніе калѣки или карлика. Въ благочестивой Испаніи однако красотой охотно жертвовали во имя религіозности.

Очень часто повторяется далѣе мотивъ молитвы. Принцы и принцессы, которыхъ въ другихъ странахъ изображали обычно играющими съ собачкой или деревянной качающейся лошадкой, здѣсь стоятъ важно и чинно рядкомъ, держа въ рукѣ четки. Поскольку выбирался не религіозный мотивъ, позы и движенія регулируются здѣсь—въ странѣ чопорнѣйшаго этикета—правилами придворнаго церемоніала. Въ другихъ странахъ художники были болѣе или менѣе свободны. Они могли остановиться на позѣ, которая казалась имъ наиболѣе удачной въ художественномъ отношеніи. Испанскіе короли принимали исключительно позу, въ которой они давали аудіенціи. Они не сидятъ, а стоятъ прямо, въ рѣзко подчеркнутой фронтальной позѣ. Въ одной рукѣ свитокъ, другая по военному плотно прижата къ тѣлу. Костюмъ исключительно чернаго цвѣта. Даже ордена они носятъ только въ черной миніатюрной отдѣлкѣ на черной ленточкѣ.

Еще суровѣе и величественнѣе дамы. Одной рукой онѣ опираются на спинку кресла, въ другой онѣ держатъ носовой платокъ изъ брюссельскихъ кружевъ. Нѣтъ въ нихъ ничего ни привѣтливаго, ни кокетливаго. Изъ жестко нагофрированныхъ воротничковъ вырастаютъ лица настолько же аристократическія, насколько и надменныя. Широкій кринолинъ—guardia de vertu, охранитель добродѣтели, какъ его называли въ Испаніи—придаетъ фигурѣ видъ колокола. А крестъ на груди свидѣтельствуетъ о томъ, что государыня гордится тѣмъ, что

является настоятельницей духовнаго ордена. Послѣ этой общей характеристики испанской живописи XVI в. обратимся къ главнѣйшимъ представителямъ отдѣльныхъ школъ.

Въ Мадридѣ мы встрѣчаемся съ своеобразной фигурой *Моралеса*. Испанцы называютъ его el divino, какъ итальянцы называютъ «божественнымъ» Рафаэля. А что изображалъ онъ? Вспоминается Іоаннъ Креститель, живущій въ пустынѣ, одѣтый въ костюмъ изъ верблюжьей шерсти, питающійся саранчей. Въ этихъ странныхъ произведеніяхъ есть что-то первобытное, дикое и аскетическое. Они такъ же мало похожи на картины итальянскихъ чинквечентистовъ, какъ не похожа пѣсня Гомера на текстъ св. Писанія. Марія, старая матрона, ломаетъ костлявые пальцы, объятая горемъ, не находящимъ выхода въ слезахъ. Или она смотритъ на крестъ, а по щекамъ катятся крупныя слезы. Или, точно окаменѣвъ отъ горя, прижимаетъ она къ себѣ израненное тѣло Сына. Руки ея лежатъ на груди Его такимъ образомъ, что издали она кажется грудной клѣткой скелета. Или Христосъ, несчастный, побитый преступникъ, привязанъ толстыми веревками къ столбу. Отвратительные, беззубые палачи мучаютъ Его, изъ-подъ терноваго вѣнца падаютъ капли крови, тѣло покрыто ранами и подтеками.

Не такое рѣзкое впечатлѣніе производятъ послѣдующіе мадридскіе художники *Хуанъ Фернандесъ Наваррете* и *Висенте Кардучо*. Въ ихъ произведеніяхъ реализмъ трактовки сглаживается итальянскими формами. Однако своего «Христа въ преддверіи ада» Наваррете создалъ подъ вліяніемъ не какого-нибудь мастера Возрожденія, а великаго художника контръ-реформаціи, Тинторетто. Кардучо написалъ «Снятіе со Креста», дышащее патетической силой, а его картины изъ исторіи картезіанскаго ордена уже похожи на одну изъ тѣхъ монашескихъ поэмъ, какія потомъ писалъ Зурбаранъ.

Рядъ придворныхъ портретистовъ открываетъ собой нидерландецъ *Антонисъ Моръ*. Интересно видѣть, какъ этотъ иностранецъ приспособляется къ требованіямъ придворнаго испанскаго стиля. Non est imaginum structura pictorum inventio, sed ecclesiae catholicae probata legislatio et traditio. «Живопись не изобрѣтеніе художниковъ, а законодательство и преданіе, освященныя авторитетомъ католической церкви». Это постановленіе никейскаго собора придало нѣкогда произведеніямъ византійскаго искусства ихъ единообразный отпечатокъ. Аѳонскій учебникъ живописи заранѣе точно опредѣлялъ каждый типъ, каждую складку въ одеждѣ, каждый жестъ. Подобныя же постановленія, продиктованныя не церковью, а придворнымъ этикетомъ, были обязательны для испанскаго портретиста. Моръ увѣковѣчилъ жену Максимиліана II, императрицу Марію, и герцога Альбу, въ особенности же—въ цѣломъ рядѣ портретовъ—Филиппа II. Эти картины не имѣютъ ничего общаго съ тѣми, которыя были имъ созданы въ Нидерландахъ. Дамы стоятъ обычно колѣнопреклоненныя, мужчины въ чопорной позѣ, какъ во время аудіенціи. Характеренъ въ особенности хранящійся въ библіотекѣ Эскуріала портретъ семидесятилѣтняго Филиппа II. Молодой франтъ, какимъ его изобразилъ Тиціанъ,

окончательно сталъ отшельникомъ. Чернаго цвѣта его костюмъ, глаза смотрятъ устало, измученно. Изображалъ Моръ и придворныхъ шутовъ, въ родѣ находящагося въ Прадо Пехерона, и какъ-то невольно вспоминается Веласкесъ, когда смотришь на этого косолапаго широкоголоваго карлика, стоящаго передъ нами съ колодой картъ въ рукѣ съ такимъ идіотическимъ выраженіемъ лица.

Преемникомъ нидерландца Мора былъ испанецъ *Алонсо Санчесъ Коельо*. Даже знатоку искусства, умѣющему слышать, какъ растетъ трава, будетъ, вѣроятно, не легко указать, какое отличіе существуетъ между произведеніями Мора и Коельо. Ибо установленный этикетомъ эстетическій канонъ такъ всемогущъ, что всѣ должны склониться передъ нимъ. Передъ нами дѣти Филиппа II. Идетъ ли рѣчь объ инфантѣ Маргаритѣ-Изабеллѣ-Кларѣ-Евгеніи или о Каталинѣ Мичелѣ, маленькими онѣ держатъ въ рукѣ четки, взрослыми онѣ величественно опираются на спинку кресла. Ледяная серьезность выраженія лица, ордена, украшающіе грудь, жесткіе брыжи усиливаютъ еще впечатлѣніе неприступнаго и надменнаго величія. Принцъ Карлъ изображенъ иногда въ позѣ дающаго аудіенцію, иногда—молящимся. Только на портретѣ Донъ Хуана Австрійскаго, побѣдителя при Лепанто, воинственныя подробности—оружіе и пушки—указываютъ въ видѣ исключенія на его солдатскую профессію.

Придворнымъ художникомъ Филиппа III былъ *Пантоха дела Крусъ*. Снова мѣняются только имена изображаемыхъ. Габсгургскія черты лица и предписанныя церемоніаломъ позы остаются однѣми и тѣми же. И не только эти три придворныхъ художника похожи другъ на друга такъ, что ихъ легко смѣшать, трудно отдѣлить ихъ,—имѣя въ виду только ихъ манеру смотрѣть на вещи,—отъ Веласкеса, великаго художника слѣдующаго столѣтія.

Правда, Веласкесъ относится къ нимъ, какъ чистая живопись къ раскрашенному рисунку. Веласкесъ пропиталъ свои портреты изумительнымъ красочнымъ очарованіемъ, тогда какъ его предшественники любили въ духѣ Бронзино живописать всѣ подробности костюма и украшеній. Но и онъ долженъ былъ подчиняться традиціямъ прошлаго, какъ не имѣли средневѣковые художники права итти въ разрѣзъ съ предписаніями церковной иконографіи.

Замѣчается оживленная художественная дѣятельность не только въ Мадридѣ, но и въ Валенсіи. Изъ художниковъ, работавшихъ въ этомъ городѣ, *Висенте Хуанесъ* получилъ, какъ говорятъ, свое образованіе въ школѣ Рафаэля. Въ его произведеніяхъ не трудно въ самомъ дѣлѣ найти нѣкоторые античные элементы. Такъ, лошадь на «Мученичествѣ св. Агнесы» скопирована, повидимому, съ коня на Квириналѣ. Нѣкоторыя нагія дѣти напоминаютъ такихъ же дѣтей Рафаэля. Но что сказалъ бы Рафаэль о грубой манерѣ, съ которой палачъ хватаетъ святую за волосы, медленно, равнодушно, какъ житель Востока, отпиливая ей мечомъ головку. Хотя Хуанесъ и былъ прозванъ испанскимъ Рафаэлемъ, въ картинахъ его мало что напоминаетъ Рафаэля. Жестки и угловаты движенія, пестры и рѣзки краски. Въ особенности сцены изъ легенды о св. Стефанѣ напоминаютъ не

столько итальянское чинквеченто, а скорѣе возстаніе испанскихъ евреевъ. Въ этихъ евреяхъ, влекущихъ святого въ синагогу, съ фанатизмомъ дикарей побивающихъ его камнями, чувствуется что-то похожее на ненависть угнетеннаго, внезапно поднимающагося народа. Появляются и въ другихъ картинахъ Хуанеса головы съ рѣзко выраженными еврейскими чертами лица. Въ данномъ случаѣ на такой подборъ типовъ его толкала, повидимому, присущая испанцамъ приверженность къ буквѣ, такъ какъ сами эти типы такъ далеки отъ обычнаго идеала красоты. Извѣстно, какъ въ XIX вѣкѣ Рёскинъ порицалъ несоотвѣтствіе исторіи, обнаруживающееся въ томъ, что Рафаэль, напримѣръ, сдѣлалъ изъ евреевъ Петра и Павла красивыхъ греческихъ философовъ. Подъ вліяніемъ такихъ взглядовъ отправился потомъ Гольманъ Гёнтъ въ Палестину, чтобы тамъ на мѣстѣ изучить еврейскіе типы.

Изображая фигуры Новаго Завѣта въ видѣ евреевъ, Хуанесъ подчинялся такому же духу дѣловитости.

Христосъ привязанъ къ столбу. Марія сидитъ съ ребенкомъ на колѣняхъ. Апостолы собрались отпраздновать Тайную Вечерю. Всегда передъ нами люди съ типическими еврейскими носами. Съ этимъ разсудочно-дѣловымъ духомъ соединяется у Хуанеса приверженность къ догмѣ, также совершенно чуждая итальянскому чинквеченто. На его «Мадоннахъ» нѣтъ никакихъ жанровыхъ подробностей. Іоаннъ робко подходитъ, держа въ рукахъ ленту, со словами: ecce agnus dei. Приближаются ангелы съ гвоздями, копіемъ и огромнымъ крестомъ. Его «Тайная Вечеря» не обѣдъ, а торжественное установленіе Таинства. Христосъ, основатель новой религіи, поднимаетъ въ высь гостію мощнымъ движеніемъ. Проникнутые сознаніемъ величія переживаемой минуты, глядятъ на него ученики, точно загипнотизированные.

Франциско Рибальта, побывавшій только въ сѣверной Италіи, (а не въ Римѣ), чувствовалъ инстинктивное влеченіе къ господствовавшему здѣсь колориту. Его привлекала къ себѣ свѣтотѣнь Корреджіо, и однако онъ пользуется техникой жизнерадостнаго итальянца для воспроизведенія мрачныхъ, чисто испанскихъ сюжетовъ. Передъ нами монахи въ бѣлыхъ рясахъ, напр. св. Бруно, поставившій ногу на земной шаръ: въ одной рукѣ онъ держитъ Библію, а палецъ другой онъ положилъ на ротъ въ знакъ обязательнаго для его ордена молчанія. Или Марія возвращается съ Іоанномъ отъ могилы Спасителя. Или Лука и Маркъ погружены въ свои думы среди ночного пейзажа. Или звѣзды горятъ на небѣ и озаряютъ своимъ таинственнымъ свѣтомъ блѣдный трупъ Христа, оплакиваемаго ангелами.

Севилья, городъ, давшій потомъ Испаніи большую часть великихъ представителей барокко, имѣла уже въ XVI вѣкѣ видную школу художниковъ. Въ хронологическомъ порядкѣ впереди идетъ Петеръ де-Кемпенееръ, котораго испанцы называли *Педро Кампанья*. Этотъ художникъ вдохновлялся, повидимому, Рожеромъ ванъ деръ Вейденъ, по крайней мѣрѣ, его Распятіе въ севильскомъ соборѣ напоминаетъ Рожера своимъ необузданнымъ паѳосомъ. Болѣе всего онъ извѣстенъ своими мрачно-суровыми Мадоннами. Марія, похожая на цыганку,

даетъ со стыдливостью монашенки грудь ребенку, похожему не на красиваго итальянскаго bambino, а на завернутаго въ пеленки деревенскаго младенца.

Второй севильскій художникъ *Луисъ де-Варгасъ* былъ духомъ ближе къ чинквеченто. На его главной картинѣ «Теза о богочеловѣкѣ», въ севильскомъ соборѣ, фигуры напоминаютъ Рафаэля, Корреджіо и Вазари. Луисъ де-Варгасъ отважился даже изображать наготу—голыя ноги Адама, голую грудь Евы. Насколько это новшество было чуждо испанскому духу, видно хотя бы изъ того, что народъ называлъ эту картину не иначе, какъ la gamba—нога. Въ заимствованныя формы онъ облекъ къ тому же чисто догматическую тему, какую никогда не воспроизвелъ бы итальянецъ. Изображается Марія съ Младенцемъ на рукахъ, являющаяся первымъ грѣшникамъ въ ореолѣ спасительницы. Не можетъ Луисъ де-Варгасъ считаться художникомъ Ренессанса и въ своихъ другихъ произведеніяхъ. Не въ духѣ чинквеченто, если онъ воспроизводитъ ужасы Страшнаго Суда, или если на его «Поклоненіи пастуховъ» появляется небесное видѣніе, или если козелъ и солома разработаны съ натуралистической точностью Риберы.

Слѣдующій севильскій художникъ *Хуанъ де ласъ Роеласъ*, учившійся въ Венеціи у Тинторетто, былъ монахомъ, какъ нѣкогда въ Италіи Фра Анджелико, и уже по одному этому онъ могъ воспроизводить на полотнѣ только благочестивыя темы. Красиво его находящееся въ севильскомъ музеѣ «Непорочное Зачатіе», эта дѣва, несомая ангелами, осіянная свѣтомъ, носящаяся надъ такимъ неотмірнымъ, чудеснымъ уголкомъ земли. Его «Мученичество св. Андрея» (въ томъ же музеѣ)—обвѣянная ужасомъ сцена пытокъ. Святой привязанъ веревками къ кривому кресту. Рабочіе подставляютъ лѣстницы, орудуютъ разными инструментами. Всадникъ на конѣ слѣдитъ за порядкомъ. А наверху разверзлось небо. Играютъ и поютъ ангелы, бросая внизъ цвѣты. Безъ всякой внутренней связи стоятъ рядомъ міръ земной и міръ сверхземной и на главной картинѣ Роеласа «Смерть св. Эрменгильда». Внизу группа монаховъ изображена съ точностью и детальностью Зурбарана, наверху по озаренному свѣтомъ эѳиру носятся ангелы съ пальмами, арфами, скрипками, нотными книгами и цвѣтами.

За предѣлами Испаніи первый учитель Веласкеса *Франсиско Эррера* извѣстенъ своей большой хранящейся въ Луврѣ картиной, изображающей, какъ св. Василій диктуетъ свое ученіе. Могучи, какъ цари первобытнаго міра, эти монахи, рясы которыхъ образуютъ такія лапидарныя складки. Второй учитель Веласкеса, *Франсиско Пачеко*, былъ въ качествѣ писателя типическимъ академикомъ. Онъ много писалъ о томъ, что стильное художественное произведеніе не должно быть копіей съ натуры, что задача художника заключается въ томъ, чтобы исправлять некрасивую природу. И однако въ его двухъ картинахъ на тему о непорочномъ зачатіи въ соборѣ и въ музеѣ въ Севильи также нѣтъ ничего академическаго, ничего идеализированнаго въ духѣ итальянскаго чинквеченто. Все здѣсь строго, серьезно и величественно. Головка Маріи—особенно на картинѣ въ соборѣ—дышитъ невыразимой чисто андалузской прелестью.

Напоминаетъ Рафаэля, благородныхъ апостоловъ его эскизовъ для ковровъ, скорѣе большая «Тайная Вечеря» *Пабло де-Сеспедесъ*. Но и въ данномъ случаѣ заимствованныя у художниковъ итальянскаго Возрожденія формальныя особенности не могутъ заставить насъ забыть, что разработка мотива носитъ строго догматическій характеръ. Подобно Хуанесу, Сеспедесъ живописуетъ торжественный моментъ установленія Таинства: надъ Христомъ витаетъ голубь—Св. Духѣ.

Подведемъ итогъ: въ отдѣльныхъ подробностяхъ эти произведенія обнаруживаютъ вліяніе характернаго для чинквеченто воззрѣнія на форму. Но въ этихъ формахъ живетъ духъ не Возрожденія, а іезуитизма. Изучая не римскихъ, а сѣверо-итальянскихъ художниковъ, испанцы присвоили себѣ способы красочнаго выраженія, необходимые для живописи, обращавшейся не столько къ глазу, а скорѣе къ ирраціональному чувству.

Какъ только въ слѣдующемъ столѣтіи началось великое натуралистическое движеніе, родилось классическое испанское искусство, выражавшее духъ испанской жизни не на космополитическомъ языкѣ, а на родномъ нарѣчіи.

Первые испанскіе классики.

Семнадцатое столѣтіе было, какъ извѣстно, эпохой культурнаго расцвѣта Испаніи, эпохой, когда Кальдеронъ создалъ свои чувственно-праздничныя, мистико-романтическія произведенія, когда возникли всѣ тѣ творенія живописи, передъ которыми мы стоимъ съ удивленіемъ въ испанскихъ церквахъ, музеяхъ и дворцахъ. Въ исторіи живописи не мѣсто говорить о наиболѣе оригинальныхъ возникшихъ тогда созданіяхъ искусства. Это тѣ статуи въ церквахъ, на которыя взираешь взоромъ, наполовину восхищеннымъ, наполовину пораженнымъ ужасомъ. Живопись, искусство прекрасной видимости, не удовлетворяла въ смыслѣ близости природы требованіямъ, предъявляемымъ церковью къ произведеніямъ искусства. Все должно было захватывать, быть какъ можно болѣе осязательнымъ, все должно было казаться убѣдительнымъ, какъ сама дѣйствительность. Такъ сдѣлалась пластика господствующимъ родомъ испанскаго искусства. Не пластика, созданная греками! Античный вкусъ содрогнулся бы лицомъ къ лицу съ подобными ужасами. И все-таки: извѣстные стихи Шиллера о томъ, что искусство никогда не должно становиться второй природой, что побѣда природы означаетъ смерть искусства, не соотвѣтствуютъ дѣйствительности, какъ всѣ правила эстетики. Японцы и испанцы доказываютъ противное.

Въ полихромныхъ статуяхъ есть еще доля идеализма. Хотя онѣ и блещутъ пестрыми красками, хотя онѣ стремятся достигнуть иллюзіи жизни въ большей степени, чѣмъ бюсты итальянскаго кватроченто, все же въ данномъ случаѣ соотвѣтствіе природы куплено цѣною артистическихъ средствъ. Въ другихъ статуяхъ, похожихъ на одѣтыя куклы, напротивъ, стерты границы между искусствомъ и дѣйствительностью. На нихъ настоящія платья. Марія, царица неба, одѣта въ бѣлый шелковый костюмъ. Тяжелая золотая корона, украшенная настоящими алмазами, вѣнчаетъ ея голову. Изъ кружевныхъ рукавовъ выглядываютъ изящныя руки. Марія—Mater dolorosa—одѣта, напротивъ, во все черное. На голову наброшена черная мантилья. Въ ея груди торчатъ семь серебряныхъ кинжаловъ. Христосъ распятъ на крестѣ. Платокъ изъ настоящаго шелка скрываетъ Его бедра, а на

головѣ настоящій парикъ и настоящій терновый вѣнецъ. Или святые претерпѣваютъ мученичество. Толстые желѣзные гвозди вбиты въ ихъ голову, шея обмотана настоящими веревками. Это—варварская, отвратительная панорама. Такое, по крайней мѣрѣ, впечатлѣніе выносишь изъ фотографическихъ снимковъ. Но эти репродукціи—подлогъ. Онѣ даютъ понятіе только о формѣ и ничего не говорятъ о краскѣ, о настроеніи, о самыхъ существенныхъ предпосылкахъ этихъ произведеній. Блескъ свѣчей, дымъ ладана, звукъ музыки, священное великолѣпіе церкви—все вмѣстѣ создавало особую атмосферу. Натурализмъ стремится съ одной стороны къ тому, чтобы выявить какъ можно ярче ужасное. Не будучи въ архитектоническомъ отношеніи обособленными отъ окружающей среды, фигуры внезапно выростаютъ изъ нея, какъ привидѣнія. Передъ нами, вдругъ ниша и вы отскакиваете, словно увидѣли трупъ святого, и вдыхаете запахъ разложенія. Тамъ дальше Марія бросается, рыдая, на тѣло Сына. Или кровь сочится изъ шеи мученика. Съ другой стороны видно, что на ряду съ жестокостью въ основѣ этого религіознаго настроенія лежитъ сладострастіе. Тикъ говоритъ въ одномъ мѣстѣ: «Сладострастіе—великая тайна нашего существа. Чувственность—главное колесо въ нашей машинѣ: она сдвигаетъ нашу жизнь съ мертвой точки и дѣлаетъ ее живой и радостной. Все красивое и благородное, о чемъ мы грезимъ, питается ею. Чувственность и сладострастіе составляютъ сущность музыки, живописи и всѣхъ искусствъ. Къ этому полюсу устремляются всѣ желанія человѣка, какъ бабочка—къ свѣту свѣчи. Чувство красоты, любовь къ искусству являются лишь другими выраженіями для нея. Даже религіозность, по-моему, лишь видоизмѣненная чувственность». Въ этихъ словахъ выражено то, что никогда не слѣдуетъ упускать изъ виду при оцѣнкѣ стараго церковнаго искусства: стремленіе стереть границы между земной и небесной любовью, незамѣтно сблизить и слить ихъ—вотъ что всегда было руководящей мыслью, сильнѣйшимъ агитаціоннымъ средствомъ католической церкви.

Нагота, разумѣется, не изображается. Золотомъ затканныя одежды охватываютъ гибкое тѣло. Едва замѣтно выставленъ впередъ золотой башмачокъ. Легкое шелковое платье оттѣняетъ изящное колѣно. Серьезно, тоскуя по любви, смотрятъ глаза, обведенные черными кругами. Простираются бѣлыя руки. Подъ алмазной цѣпочкой взволнованно вздымается юная грудь. Чѣмъ красивѣе чувственное воздѣйствіе, тѣмъ оно дѣйствительнѣе. И вотъ вѣрующіе приползаютъ на колѣняхъ и прижимаются устами къ золотому башмачку или къ изящному колѣну. Это—любовь земная, но не грѣховная, такъ какъ обращена она къ святымъ. То, что составляетъ лучшее въ церковномъ искусствѣ, создано художниками подъ вліяніемъ чувственности и по желанію церкви.

Хотя скульптура и играла такимъ образомъ опредѣляющую роль, указанную ей церковью, многочисленные монастыри, основанные при Филиппѣ III и Лермѣ, давали не мало работы и живописцамъ. Въ этихъ картинахъ также своеобразно отразилась душа испанскаго народа. Мученичества и видѣнія Рибальты и Роеласа производили только

половинное впечатлѣніе, такъ какъ облекали темы испанской религіозности въ формы, заимствованныя у итальянскаго классицизма. Теперь живопись сбрасываетъ классическую маску. Художники отваживаются быть, не стѣсняясь, такими, какъ требовалъ характеръ Испаніи, темпераментъ націи. Страсть и фанатическій аскетизмъ, мрачно-мечтательная чувственность и истерическая набожность соединяются теперь въ церковныхъ картинахъ съ неслыханной дотолѣ натуралистической мощью. Одновременно возникаютъ и тѣ портреты, въ которыхъ торжественная grandezza и блѣдная усталость, величіе и безуміе сливаются въ единое, ни съ чѣмъ не сравнимое цѣлое.

Во главѣ этихъ художниковъ идетъ работавшій въ Толедо *Доменико Теотокопули*, хотя большая часть его жизни и относится еще къ XVI вѣку. Онъ былъ родомъ изъ Крита—какъ грекъ, il greco, онъ и извѣстенъ въ исторіи испанскаго искусства—и получилъ свое художественное образованіе въ Венеціи подъ вліяніемъ Тиціана и Тинторетто. Картины Греко, въ которыхъ чувствуются отзвуки этихъ венеціанскихъ впечатлѣній, не особенно цѣнны, хотя тема объ очищеніи храма, разработанная имъ въ огромномъ полотнѣ, стоитъ въ интересной связи съ тѣмъ другимъ очищеніемъ церкви, которымъ тогда были заняты Лойола и Караффа. Поселившись въ Толедо, Теотокопули оборвалъ нити, связывавшія его съ Италіей. И хотя онъ родился въ Греціи, хотя воспитывался онъ въ Венеціи, именно онъ является, пожалуй, самымъ испанскимъ изъ всѣхъ испанскихъ художниковъ, мастеромъ, въ которомъ, казалось, нѣтъ не единой капли чужестранной крови.

На путешествующаго по Испаніи Толедо производитъ невыразимомогучее впечатлѣніе. При этомъ имени въ памяти встаютъ: красавицы-еврейки и казни еретиковъ, кровавые епископы и борющіеся мавры, Сидъ и толедская шпага Джона Фольстаффа, инквизиція и пытки. Въ наши дни Толедо кажется христіанской Помпеей или испанскимъ Римомъ, оплотомъ нетерпимаго фанатизма. Когда вы приближаетесь къ городу, вы замѣчаете, что все небо принимаетъ такой стильный оттѣнокъ, который какъ нельзя лучше отвѣчаетъ тому, что вамъ предстоитъ увидѣть. Облака похожи на странныя мрачныя фигуры—вотъ монахъ съ блѣднымъ скорбнымъ выраженіемъ лица, тамъ дальше проповѣдникъ, зовущій съ костлявыми вверхъ поднятыми руками къ покаянію, а вотъ и Mater dolorosa, рыдая созерцающая ликъ Сына. Самый городъ похожъ на огромный соборъ, гдѣ живутъ бѣдные голодающіе люди среди сокровищъ, принадлежащихъ не имъ, а небесамъ. Какъ соборъ, такъ и остальныя церкви, поднимающіяся на всѣхъ углахъ и концахъ города, отличаются ошеломляющей пышностью. Золотомъ покрыты каѳедры и органы, дарохранительницы и кивоты. Порфирныя колонны обвиты золотыми и серебряными гирляндами. На золотомъ тронѣ возсѣдаетъ Марія. Изъ золота сдѣланы крылья ангеловъ. Мраморный эѳиръ пронизанъ золотыми лучами, исходящими отъ ока Бога-Отца. Развѣваются золотомъ затканныя знамена старыхъ воинственныхъ князей церкви. Изъ порфира и пестраго мрамора сдѣланы хоры. Мозаикой украшенъ полъ, а съ потолка падаетъ

золотистый блескъ отъ сверкающихъ украшеній. Присоедините сюда торжественное пѣснопѣніе священниковъ, никогда не смолкающее, свѣтъ свѣчей, дымъ ладана и пеструю игру падающаго въ разрисованныя окна магическаго свѣта—все это вмѣстѣ взятое создаетъ картину безумнаго сіянія и сверканія, рядомъ съ которой кажется жалкой и бѣдной церковь св. Марка.

Для жителей Толедо Богъ уже по одному тому могучій властелинъ, что все это золото и весь этотъ блескъ принадлежатъ Ему. Ибо кромѣ него въ Толедо живутъ одни только бѣдняки. Какъ въ дни Игнатія Лойолы, идутъ по улицамъ попы, монахи и монашенки, равнодушные къ битвамъ современности. На каменныхъ скамьяхъ «большой площади» (Plaza major) бездѣльничаютъ опустившіяся, одѣтыя въ лохмотья, существа. Спаслось отъ великой бойни и нѣсколько евреевъ, похожихъ на побитыхъ псовъ, робкихъ, точно ждущихъ отъ каждаго прохожаго удара ногой. Улицы темны, и порой кажется, что въ этомъ мракѣ есть своего рода система. Подобно тому, какъ нѣтъ здѣсь газетъ, такъ нѣтъ здѣсь и фонарей. Словно хотятъ искусственно сохранить ночь средневѣковья. Даже кофейни освѣщены такъ слабо, точно свѣтъ просвѣчиваетъ сквозь черный флёръ.

Творенія Греко какъ нельзя лучше гармонируютъ съ этой средой. Толедо—городъ іерархіи. Даже Филиппъ II долженъ былъ подчиниться главенству церкви и перенести резиденцію въ Мадридъ. Главное мѣсто среди твореній Греко занимаютъ поэтому портреты. Женщины у него совсѣмъ почти не встрѣчаются. Одинъ только разъ написалъ онъ женскій портретъ, портретъ дочери; обыкновенно же передъ нами князья церкви, попы и монахи. Суровые люди, чиновники государства, существовавшаго самостоятельно рядомъ съ государствомъ свѣтскимъ,—они пишутъ, читаютъ, смотрятъ задумчиво на распятіе или же проникнуты нервозностью, готовой разразиться въ ритуальномъ убійствѣ. Въ этихъ портретахъ художника живетъ и дышитъ мрачный церковный духъ Толедо.

Одинъ только разъ воспроизвелъ Греко античную тему, именно Лаокоона и его сыновей, извивающихся отъ укусовъ змѣй, или, иными словами: античное мученичество. Съ такимъ же основаніемъ могъ онъ взять и ветхозавѣтную тему о мѣдномъ Зміи. А разработалъ онъ сюжетъ въ видѣ мрачной кошмарной сцены съ темнымъ небомъ, пронизаннымъ молніями. Во всѣхъ остальныхъ картинахъ рѣчь идетъ о темахъ религіозныхъ. Уже въ первомъ произведеніи, которымъ онъ дебютировалъ въ Испаніи («Арестъ Христа», нынѣ находящійся въ толедскомъ соборѣ), онъ производитъ впечатлѣніе дикаря, вступающаго въ міръ искусства съ необузданностью первобытнаго человѣка. Это—страшная сцена пытки, дышащая геркулесовской, почти варварской силой. Вспоминаются палачи инквизиціи, задерживающіе еретика. Тотъ же самый натурализмъ придаетъ и его «Св. Троицѣ» ея первобытно-грубое величіе. А находящаяся въ церкви Санъ Томе въ Толедо картина, изображающая группу рыцарей, присутствующихъ при похоронахъ графа Оргаса, тѣло котораго двое святыхъ опускаютъ въ могилу, тогда какъ наверху виднѣются Христосъ и Марія, мученики и ангелы,

предвѣщаетъ своимъ сліяніемъ реальнаго и трансцендентальнаго видѣнія XVII вѣка. Изображая Mater dolorosa, Греко суровъ, какъ Моралесъ, а Іоаннъ Креститель является у него не греческимъ философомъ, а подточеннымъ голодомъ и скорбью скелетомъ.

Къ этимъ его толедскимъ произведеніямъ необходимо присоединить еще находящіяся въ музеѣ въ Эскуріалѣ произведенія: св. Маврицію, отказывающагося пасть ницъ передъ языческими богами, и безумную картину, изображающую, какъ Филиппъ II видитъ во снѣ адъ, чистилище и рай,—произведенія, точно написанныя въ состояніи безумія, въ состояніи транса.

Насколько по своимъ темамъ Греко является сыномъ эпохи барокко, настолько современенъ стиль, при помощи котораго онъ выражаетъ свои мысли. Что бы онъ ни воспроизводилъ—Христосъ ли выдѣляется на черномъ, пронизанномъ молніями небѣ, Голубь ли —Св. Духъ излучаетъ свой свѣтъ на апостоловъ, или Марія стоитъ на полумѣсяцѣ—всегда у васъ такое впечатлѣніе, будто вы смотрите на облако, гдѣ фигуры живутъ какъ духи, какъ привидѣнія. Словно свѣтъ сгустился и принялъ человѣческій обликъ, а вмѣстѣ съ тѣмъ кажется, будто на предметы спускается, какъ у Каррьера, вуаль, освобождающая фигуры отъ всего матеріальнаго, отъ всего земного, превращая ихъ въ видѣнія, въ фантомы. Рисунокъ, симметрическое построеніе отсутствуютъ у Греко. Свѣтъ создаетъ форму, заставляетъ отступать назадъ несущественное, придаетъ существенному его великую суггестивную силу.

Правда, одна изъ характерныхъ чертъ искусства барокко заключалась именно въ томъ, что свѣтомъ пользовались, какъ факторомъ, создающимъ формы. Однако Греко пошелъ въ этомъ отношеніи дальше своихъ современниковъ. При первомъ взглядѣ вы не различаете отдѣльныхъ подробностей картины. Вы видите только развѣвающіяся одежды, поднятыя руки и черные глаза, впивающіеся въ васъ съ гипнотизирующей силой. Но разъ вы уловили эти главныя особенности картинъ Греко, то вы сразу почувствуете, что его мастерство было—выражая однимъ словомъ какъ можно больше—огромно. Только очень крупный художникъ можетъ себѣ позволить такъ писать. Часто однимъ мазкомъ онъ воспроизводитъ одежду, выраженіе лица, детали руки или ноги. Какъ колористъ, онъ владѣлъ красками, совершенно исключительными въ эту эпоху, странной мертвенно-блѣдной гармоніей лимонно-желтаго и свѣтло-голубого тоновъ. Словомъ, становится понятнымъ, что нынѣ именно картины Греко оплачиваются такими баснословными суммами, такъ какъ въ исторіи импрессіонизма онъ играетъ очень видную роль. Никто изъ старыхъ мастеровъ не зашелъ такъ далеко, какъ онъ, въ процессѣ дематеріализаціи краски, а та интенсивность, съ которой онъ чувствуетъ не только орнаментальный ритмъ линій, но и ихъ трепетъ, предвосхищаетъ все то, что создалъ въ XIX в. ванъ Гогъ.

Ученикомъ Греко считается *Луисъ Тристанъ*, писавшій кошмарныя сцены съ таинственными отшельниками и кающимися аскетами. Этотъ художникъ снова возвращаетъ насъ изъ современности къ

XVII ст. Если онъ освѣщаетъ нѣкоторыя части своихъ картинъ яркимъ верхнимъ свѣтомъ, тогда какъ другія расплываются во мракѣ темнаго фона, то это—стиль, общій всей эпохѣ. Болѣе другихъ его произведеній извѣстна картина, изображающая св. Франциска молящимся передъ черепомъ.

Второй великій испанскій классикъ *Рибера* прошелъ противоположный въ сравненіи съ Греко путь развитія. Теотокопули родился въ Греціи, получилъ свое художественное воспитаніе въ Италіи и поселился потомъ въ Испаніи. Рибера родился въ Хативѣ около Валенсіи, былъ ученикомъ Рибальты и потомъ поселился въ Италіи. Неаполь былъ тогда испанскимъ вице-государствомъ. Этотъ городъ, бывшій ареной дѣятельности Караваджіо, сдѣлался мѣстомъ дѣятельности и Риберы. Было бы однако неправильно слишкомъ подчеркивать эту связь съ Караваджіо, такъ какъ лично Рибера не зналъ этого художника, умершаго въ 1609 г., а съ другой стороны—если отбросить сходство, существующее между всѣми дѣтьми одного и того же вѣка,—то, что его отдѣляетъ отъ Караваджіо, важнѣе того, что его сближаетъ съ неаполитанцемъ.

Мы уже сказали выше, что итальянскій натурализмъ былъ въ сущности не болѣе, какъ замаскированнымъ классицизмомъ. Художники не отказывались отъ заимствованнаго у поздняго античнаго искусства опернаго костюма ангеловъ, беззаботно подчеркивавшаго наготу формъ. Въ народныхъ сценахъ, изображающихъ, напр., какъ Эліазеръ встрѣчаетъ Ревекку, или Моисей извлекаетъ воду изъ скалы, еврейскія дѣвушки ходятъ съ голыми ногами и одѣты въ разрѣзанныя по бокамъ одежды, столь любимыя фра Бартоломео. А извѣстный томный взоръ на картинахъ Гвидо Рени и Карло Дольчи отличается весьма театральной слащавостью. Доподлинный натурализмъ оскорбилъ бы вкусы привилегированныхъ слоевъ итальянскаго общества, никогда не порывавшихъ съ традиціями Возрожденія. Даже фигуры Караваджіо при всей доподлинности типа и костюма дѣлаютъ часто слишкомъ благородные театральные жесты, которые кажутся заученными, если принять во вниманіе серьезность положенія этихъ людей. Иначе обстояло дѣло въ Испаніи.

Здѣсь господствовалъ натурализмъ sans phrase. Здѣсь художники принципіально не желаютъ изображать наготу въ смыслѣ наготы, воздѣйствующей на чувственность. Этотъ страхъ передъ наготой принимаетъ здѣсь такія преувеличенныя формы, что даже спящій на крестѣ Младенецъ, котораго итальянцы изображали голымъ, у испанцевъ одѣтъ. Экстатически-томный взоръ, безъ котораго не обходилась ни одна итальянская картина, встрѣчается въ Испаніи только у послѣднихъ нѣсколько будуарныхъ художниковъ вымиравшей школы. Старшее поколѣніе, болѣе суровое и строгое, пишетъ глаза, смотрящіе словно изумленно въ безконечность, и достигаетъ этимъ спокойнымъ выраженіемъ гораздо больше впечатлѣнія. Не встрѣчаются у нихъ благородные жесты, которые они вообще чужды національному характеру испанцевъ. Что же касается одѣяній, то они никогда не отличаются смѣлой новизной, такъ плохо гармонирующей на картинахъ итальян-

цевъ съ изображаемой темой. Магдалина одѣта въ самомъ дѣлѣ въ лохмотья кающейся, а нищенствующіе монахи носятъ въ самомъ дѣлѣ дырявыя коричневыя рясы.

Рибера и далъ испанскому натурализму его классическое выраженіе. Никогда со временъ Донателло и Кастаньо не изображались съ такимъ упоеніемъ въ особенности старческія морщинистыя лица и длинные жесткіе волосы. И не только такіе старики съ изможденнымъ, истерзаннымъ тѣломъ имѣли въ лицѣ Риберы удивительнаго истолкователя, но и болѣзни и уродства, при изображеніи которыхъ итальянцы прибѣгали къ легкой сглаживающей ретушевкѣ, воспроизводились имъ во всей ихъ ужасающей правдивости. Съ этой натуралистической концепціей соединяется у Риберы смѣлость кисти, сила мазка, единственныя въ своемъ родѣ. Черный фонъ, съ которымъ незамѣтно сливается темный костюмъ его фигуръ, кусочекъ старой морщинистой кожи, дряхлыя морщинистыя руки, откуда-то внезапно выплывающія,—таково обычное содержаніе его картинъ. Присматриваясь къ его твореніямъ, вы выносите такое впечатлѣніе, точно вы спустились въ темную шахту, гдѣ все темно, гдѣ только изрѣдка блеснетъ свѣтъ лампочки. Эта привычка работать, если можно такъ выразиться, съ потаеннымъ фонаремъ, освѣщать картину лишь въ нѣкоторыхъ мѣстахъ, позволяла ему выставлять особенно ярко эти освѣщенныя части. Въ его фигурахъ живетъ страшная, интенсивная жизнь. Никто лучше его не умѣлъ моделлировать лобъ, выявить кость подъ мясомъ, передавать всѣ тонкости кожи. Въ этомъ отношеніи у Риберы многому научились еще натуралисты XIX вѣка, въ особенности Рибо и Бонна.

Необходимо начать съ фигуръ изъ простонародья. Особенно онъ любилъ старыхъ торговокъ и коренастыхъ мужиковъ съ желѣзными костями и закаленными лицами. Онъ создаетъ находящагося въ галлереѣ Корсини стараго кузнеца и хранящагося въ Луврѣ нищаго—шедевры неустрашимаго реализма. Само собой понятно, что подобныя фигуры появляются подъ библейскими или миѳологическими именами также на его болѣе крупныхъ картинахъ. Mater dolorosa у него—старая крестьянка съ блѣднымъ лицомъ и потухшими, отъ слезъ воспаленными глазами. Эти картины производятъ больше впечатлѣнія, чѣмъ аналогичныя итальянскія, такъ какъ въ нихъ нѣтъ никакого театральнаго паѳоса. Если изображаются греческіе нищенствующіе философы Діогенъ или Демокритъ, то передъ нами фигуры, которыя нетрудно встрѣтить въ мадридскомъ Rastro или въ неаполитанскихъ разбойничьихъ притонахъ. Дополненіемъ къ этимъ языческимъ отшельникамъ являются отшельники христіанскіе, при чемъ безразлично, гласитъ ли надпись: Прокопій, Іеронимъ, или какъ-нибудь иначе, всегда передъ нами грудь, покрытая дряблой морщинистой кожей. Нѣтъ никакихъ линій, никакихъ очерченныхъ плоскостей—только свѣтъ, падающій на шейныя жилы, на плечныя кости и худыя руки, сообщаетъ всѣмъ подробностямъ трепетъ жизни. Пастухи на «Поклоненіи Младенцу»—грубые мужики изъ абруцскихъ горъ. Смуглые крѣпкокостные парни съ мозолистыми руками, въ одеждѣ изъ

овечьей шкуры, толпятся около Маріи. Корзина съ хлѣбомъ, крытая соломой изба, курицы, козлята—образуютъ настоящій кухонный nature morte. На картинѣ, изображающей Христа, проповѣдующаго въ храмѣ, вокругъ мальчика собрались старики въ восточныхъ чалмахъ, а на картинѣ «Положеніе во гробъ» передъ нами словно неаполитанскіе носильщики, хоронящіе коренастаго пролетарія.

Въ особенности извѣстенъ Рибера, какъ творецъ картинъ пытки. Въ такихъ его произведеніяхъ особенно ярко сказался мрачный инквизиторскій духъ испанской іерархіи. Въ центрѣ всѣхъ его твореній стоитъ картина на тему о томъ, какъ съ св. Варѳоломея сдираютъ кожу. Мы видимъ, какъ палачъ снимаетъ кожу съ его рукъ или ногъ (одна изъ этихъ картинъ находится въ венеціанской академіи, другая—въ Брюсселѣ). Двѣ другія картины (въ Прадо) изображаютъ, какъ мученика, съ котораго содрали кожу, распинаютъ на крестѣ. Св. Себастіанъ не совсѣмъ подходилъ къ репертуару эпохи барокко, такъ какъ художники не любили останавливаться на молодыхъ стройныхъ тѣлахъ. Рибера позволилъ себѣ воспроизвести и эту тему, превративъ однако святого въ немолодого уже каторжника. Само собой понятно, что его интересовалъ и св. Андрей. Рибера изобразилъ его въ видѣ полуфигуры со взорами, обращенными къ кресту, а въ его мученичество онъ ввелъ ту жестокую подробность, что одинъ изъ воиновъ уже хочетъ унести трупъ, тогда какъ одна рука еще привязана веревкой къ кресту.

Именно эти картины вызывали когда-то ужасъ въ людяхъ, воспитавшихся на твореніяхъ Ренессанса. Такъ какъ въ этихъ тѣлахъ не было никакого благородства формъ, то Буркгартъ позволилъ себѣ заявить, что здѣсь къ кресту пригвожденъ грубый каторжникъ съ галеры. И однако съ какой силой изображено это нагое тѣло! Можетъ ли соперничать съ Риберой любой изъ maitres peintres XIX в.—Курбэ, Рибо или Бонна? А съ мастерствомъ мазка соединяется у него такая изящная и тонкая красочность! Какъ ярко выступаетъ на хранящейся въ Мюнхенѣ картинѣ съ св. Андреемъ на темномъ фонѣ нагое тѣло святого! Къ какимъ тонкимъ аккордамъ сведена одежда воиновъ и платки на женщинахъ. Яркая палитра Ройбе производитъ рядомъ съ желтыми, красными и голубыми симфоніями, раздающимися подъ кистью Риберы, впечатлѣніе чего-то грязноватаго и сѣраго. Въ такихъ его произведеніяхъ уже заключенъ весь Рембрандтъ.

Вступая изрѣдка въ міръ античной миѳологіи, Рибера, естественно, выбираетъ только сцены мученичества, ставя рядомъ съ казнимыми христіанами истязуемыхъ язычниковъ—Марсія, Иксіона, Прометея. На ряду съ такими сценами пытокъ Рибера долженъ былъ изображать и всякія другія благочестивыя темы, интересныя для испанца. На картинѣ, хранящейся въ мадридской академіи, онъ впервые воспроизвелъ сюжетъ, потомъ такъ часто разрабатываемый Мурильо—Младенецъ Христосъ навѣстилъ стоящаго на колѣняхъ въ своей кельѣ Антонія и возносится снова на небо. Картины экстаза—тема, чуждая его темпераменту,—часто выходятъ у него безцвѣтными. Его находящееся въ Прадо «Непорочное Зачатіе» съ пышно вздувающимися

одеждами и сентиментально вскинутымъ вверхъ взоромъ Маріи уже не напоминаетъ суроваго паѳоса болѣе раннихъ аналогичныхъ картинъ Пачеко и Роеласа. Но и въ области женскаго портрета Рибера создалъ не мало очаровательнаго. Въ память врѣзывается въ особенности меланхолическій дѣвичій типъ съ большими темными мечтательными глазами. Сцену, какъ ангелъ покрываетъ простыней отданную въ публичный домъ Агнесу, воспроизвели всѣ художники эпохи барокко, но никто не сдѣлалъ это такъ красиво, какъ Рибера на своей хранящейся въ Дрезденѣ картинѣ. Это юное дѣвичье тѣло, эти большіе черные ясновидящіе глаза, это небесное сіяніе, озаряющее дѣвушку, все это дѣлаетъ картину Риберы однимъ изъ перловъ живописи XVII в. Необходимо въ особенности указать на его Магдалинъ. На находящейся въ Прадо картинѣ Магдалина молится на колѣняхъ въ гротѣ. Невыразимо мягко выдѣляются на темномъ фонѣ ея головка и ея плечи, а на хранящейся въ Академіи картинѣ она возносится къ небесамъ, съ скрещенными на груди руками, въ разорванномъ нищенскомъ одѣяніи. Въ произведеніяхъ Риберы нѣтъ ничего экстатическаго, ничего дѣланнаго, ничего театральнаго. Глаза смотрятъ не условнымъ томнымъ, а серьезнымъ и глубокимъ взглядомъ. Именно это отсутствіе всего кокетливаго сообщаетъ его картинамъ ихъ могучую силу.

Въ этомъ тайна и невыразимо-мощнаго впечатлѣнія, которое производитъ севильскій художникъ *Франсиско Зурбаранъ*. Его въ Германіи принято считать мечтателемъ, изображавшимъ страстно-краснорѣчиво мистическія темы, экстазъ и видѣнія. И однако на самомъ дѣлѣ Зурбаранъ трезвъ, разсудоченъ и дѣловитъ. Его можно было бы назвать Тацитомъ испанской живописи: такъ лапидарно-немногословенъ его стиль. Онъ не нуждался ни въ огнѣ, ни въ паѳосѣ, ни въ подкупающей свѣто-тѣни, ни во всѣхъ тѣхъ маленькихъ средствахъ, къ которымъ потомъ прибѣгалъ Мурильо, чтобы воздѣйствовать на массы. Зурбаранъ вовсе не ставитъ своей задачей обратить людей. Онъ вовсе не хочетъ говорить съ толпой. Онъ работаетъ для строго-ограниченнаго міра, для монастырей и монашескихъ орденовъ. А для этихъ людей то, что онъ изображаетъ, не чудеса, а историческіе факты. Вмѣстѣ съ тѣмъ Зурбаранъ точенъ, какъ протоколистъ. Самыя чудесныя событія происходятъ у него такъ просто и естественно, словно ему позировали всѣ мученики и ангелы, весь небесный придворный штатъ. И именно потому, что онъ смотрѣлъ на жизнь и бытъ монаховъ почти глазами монаха, отличаются его картины такой характерной правдивостью. Вы точно сами находитесь въ мрачной кельѣ. На лишенной всякихъ украшеній бѣлой стѣнѣ виситъ деревянное распятіе. На соломенномъ стулѣ лежитъ Св. Писаніе, а на немъ черепъ, напоминая о суетѣ мірской, тамъ дальше полки съ книгами, огромными фоліантами въ кожаныхъ переплетахъ. А въ этомъ суровомъ помѣщеніи двигаются суровыя фигуры въ ложащихся складками бѣлыхъ шерстяныхъ рясахъ, съ орденскимъ крестомъ на груди, люди, разучившіеся въ одиночествѣ говорить, люди, общающіеся только съ святыми неба.

Внѣ предѣловъ Испаніи рѣдко можно встрѣтить произведенія Зурбарана, да и даютъ они о немъ невѣрное представленіе. Въ особен-

ности находящаяся въ Мюнхенѣ картина, изображающая св. Франциска, если она вообще принадлежитъ кисти Зурбарана, дышитъ чѣмъ-то эѳирнымъ, блѣднымъ, болѣзненнымъ, чертами, вообще чуждыми этому преисполненному силы художнику. Важнѣе четыре картины со сценами изъ жизни св. Бонавентуры, написанныя въ 1619 г. для одной изъ церквей этого святого въ Севильѣ, потомъ перевезенныя въ Парижъ, Берлинъ и Дрезденъ. Въ особенности находящаяся въ Берлинѣ картина, изображающая св. Бонавентуру, на вопросъ посѣтившаго его Ѳомы Аквината, откуда онъ черпаетъ свою мудрость, отвѣчающаго: «моимъ источникомъ является распятый Христосъ», обвѣяна атмосферой монашеской кельи. Все дышитъ спокойствіемъ. Просто и скромно указываетъ молодой монахъ на распятіе. Въ красивыхъ блѣдныхъ тонахъ выдержаны ряса, раскрытыя книги, черепъ и разставленныя на полкѣ у стѣны фоліанты въ кожаныхъ переплетахъ.

Но и эти картины только позволяютъ предугадать то, что зрителю предстоитъ увидѣть въ Испаніи. Въ особенности севильскій музей богатъ крупными произведеніями Зурбарана, въ которыхъ онъ—эпическій поэтъ монашества—разсказываетъ легенды о святыхъ отшельникахъ. Вотъ прежде всего большая картина, изображающая св. Бруно, разговаривающаго съ папой. Въ высшей степени дѣловито воспроизведена здѣсь пріемная. На столѣ стоятъ чернильница и колокольчикъ, слуга ожидаетъ приказаній. Вмѣсто вздувающихся драпировокъ и вычурныхъ эффектовъ въ духѣ барокко у Зурбарана однѣ только спокойныя линіи. Если онъ беретъ темой смерть св. Франциска, то онъ изображаетъ монашескій интерьеръ въ духѣ указующей на бренность всего мірского nature morte. Въ бѣдной поношенной рясѣ распростертъ на ложѣ Францискъ. Горятъ свѣчи, и ихъ блѣдный свѣтъ падаетъ на черепъ, лежащій у ногъ святого. Картина, изображающая проповѣдующаго Ѳому Аквината, производитъ строго-архаическое впечатлѣніе, какъ произведеніе стараго доминиканскаго искусства.

Богъ-Отецъ Зурбарана является послѣ аналогичнаго образа, созданнаго Микель Анджело, самымъ мощнымъ въ искусствѣ олицетвореніемъ идеи Творца, при чемъ специфически испанскими чертами въ этомъ типѣ Божества слѣдуетъ, по всѣмъ вѣроятіямъ, считать Его фаталистическое спокойствіе, Его почти восточную мрачность. Въ «Благовѣщеніи» натурализмъ сливается съ мистикой—черта, предвосхищенная уже Тинторетто. Марія—простая швея. Рядомъ съ ней корзина съ работой. А наверху разверзлось небо. Спускаются облака и ангелы. Іератической торжественностью поражаютъ и его Мадонны. Нѣтъ томности въ ихъ взорахъ. Стоя въ фронтальной позѣ, смотритъ Марія на вѣрующихъ строгими большими глазами, безъ гнѣва, но и безъ состраданія. На картинѣ «Поклоненіе пастуховъ» Марія похожа на цыганку, родившую въ полѣ подъ открытомъ небомъ. Яйца, корзины и кувшины соединены, какъ у Риберы, въ цѣлое царство красочно-гармоничной nature morte. Изображаетъ ли онъ Сантъ-Яго или Пунсона, Антельма, Варвару или Агнесу, изображаетъ ли онъ мученичества или видѣнія,—никогда не перестаетъ онъ быть трезво-дѣловитымъ. Чудо у него вовсе не чудо, а, какъ для догматически вѣрующихъ

людей, нѣчто совершенно естественное и понятное. Комната отличается обычно аскетической простотой. У этихъ людей нѣтъ ничего, кромѣ шатающагося стола, распятія и молитвенника. Все это Зурбаранъ просто списываетъ. Головы обычно тоже не болѣе, какъ портреты. Никакія фразы не нарушаютъ разсказа, нѣтъ ничего граціознаго, ничего расчитаннаго на то, чтобы понравиться, нѣтъ ни экстатически въ высь обращенныхъ взоровъ, ни пустой діалектики. Серьезно и просто воспроизводитъ онъ черно-бѣлыя рясы и сѣро-зеленый пейзажъ, бѣлыя стѣны и черныя распятія, соломенные стулья и сѣрые фоліанты, желтый хлѣбъ и бѣло-синія кружки. Только «глубокій взглядъ», das grosse Auge,—какъ выразился Гёте о Микель Анджело,—спасаетъ отъ сухости его документальноточную живопись. Проходя мимо всего мелочнаго, второстепеннаго, Зурбаранъ изображаетъ только могучій силуэтъ, крупныя движенія.

Такъ получаютъ его картины возвышенный стиль.

Плавное теченіе линій создаетъ монументальное, іератически-торжественное впечатлѣніе,—вспоминаются пророки Микель Анджело или нѣкоторыя героическія крестьянскія фигуры Миллэ. Похожъ на бандита-мистика, на гиганта первобытныхъ временъ молящійся монахъ въ Лондонской галлереѣ. Грандіозенъ портретъ Петра Алькантарскаго съ сверкающимъ взоромъ и грозно-суровымъ выраженіемъ лица. О Зурбаранѣ слѣдовало бы писать только въ монументальномъ стилѣ старыхъ монастырскихъ хроникъ.

Въ портретахъ особенно сказалась его сила. Мы уже упомянули, что у каждаго монастыря имѣлась, такъ сказать, своя галлерея предковъ. Великіе усопшіе ордена должны были глядѣть на его живыхъ еще членовъ, вдохновляя ихъ къ религіозной жизни. Такіе портреты создавалъ Теотокопули въ Толедо, а Зурбаранъ въ Севильѣ. Монахи играютъ среди его портретовъ такую же приблизительно роль, какъ среди произведеній Тинторетто портреты прокураторовъ. Подпись говоритъ намъ—мірянамъ,—не чувствующимъ значенія изображеннаго, что передъ нами картезіанскій монахъ, или кардиналъ, или епископъ. Нѣтъ и здѣсь ничего восторженнаго. На полу стоятъ на колѣняхъ монахи, огромнаго роста могучія фигуры, держащіе въ рукѣ черепъ. Или они толпятся вокругъ Маріи, распростирающей надъ ними, какъ для защиты, свой плащъ. Или они пишутъ, или читаютъ, находясь точно во власти внезапнаго наитія. Отсутствіе всего патетическаго позволяетъ и этимъ картинамъ производить почти страшное впечатлѣніе. Раскрашенныя монашескія статуи, которыя тогда создавали въ Бургосѣ, Вальядолидѣ и Гранадѣ такіе мастера, какъ Хуанъ де Хуни, Хозе де Мора или Монтаньесъ,—безъ всякаго сомнѣнія, великолѣпны. Мощный стиль испанской деревянной скульптуры оказалъ вліяніе и на Зурбарана. Силуэты этихъ людей производятъ такое могучее впечатлѣніе, коричневыя и бѣлыя рясы ложатся такими лапидарными складками, что уже одна эта простота создаетъ иллюзію крупнаго стиля.

Зурбаранъ увѣковѣчилъ монаховъ Испаніи въ такихъ же классическихъ картинахъ, какъ Тинторетто—дожей и прокураторовъ Венеціи. Или иначе: Зурбаранъ былъ такимъ же великимъ придворнымъ художникомъ монашества, какъ Веласкесъ былъ великимъ придворнымъ художникомъ королей.

Веласкесъ.

БЕРРУГУЭТО: Аутодафе.

Дьего де Сильва-и-Веласкесъ родился въ 1599 г. въ Севильѣ. Онъ происходилъ изъ португальской аристократической семьи. Здѣсь въ Севильѣ онъ писалъ картины на темы, ставшія обычными въ испанскомъ искусствѣ со временъ Риберы.

Aqua fresca! «Свѣжая вода!» Каждый, кто путешествовалъ по Испаніи, помнитъ загорѣлыхъ великановъ, продающихъ на углу улицъ свѣжую воду въ огромныхъ глиняныхъ кувшинахъ. Такой именно типъ увѣковѣчилъ Веласкесъ въ своей первой картинѣ. Мужчина съ рѣзкими, точно изъ бронзы вылитыми чертами продаетъ двумъ мальчикамъ воду: коричневая куртка, бѣлые рукава, красноватый кувшинъ и желто-коричневый столъ образуютъ великолѣпный звучный аккордъ. Обѣ слѣдующія картины—одна, какъ и «Продавецъ воды», находится въ Apsley House, другая въ коллекціи Кука въ Ричмондѣ—изображаютъ кухонные интерьёры. На первой мы видимъ молодого человѣка, подносящаго къ губамъ коричневую чашу, тогда какъ его товарищъ спитъ, положивъ голову на кухонный столъ. Другая картина изображаетъ старуху, стоящую съ ложкой у огня, въ которомъ

варятся яйца. Здѣсь нѣтъ никакого литературнаго содержанія, которое можно было бы передать словами. Но красивый смѣлый мазокъ, благородство красокъ, изумительное пониманіе изысканныхъ прохладныхъ тоновъ предвѣщали въ авторѣ первоклассный живописный талантъ.

Подобныя фигуры оживляютъ также и его церковныя картины. На «Поклоненіи волхвовъ» три гранда величественно склонились ницъ передъ завернутымъ въ пеленки младенцемъ, котораго имъ протягиваетъ крѣпкая женщина съ жесткими, серьезными чертами лица, а на «Поклоненіи пастуховъ» вокругъ крестьянской семьи тѣснятся точь-въ-точь, какъ у Риберы, загорѣлыя фигуры, одѣтыя въ овечьи шкуры. Подходитъ женщина съ корзиной, наполненной живностью; на полу видны козлы, куры и связки соломы. Обѣ картины выдержаны въ темныхъ тонахъ въ духѣ tenebrosi, заставлявшихъ—въ противоположность ясному рисунку художниковъ Возрожденія—выступать фигуры неясно на темномъ фонѣ.

Оставаясь въ Севильѣ, Веласкесъ сдѣлался бы, вѣроятно, церковнымъ художникомъ, какимъ былъ Зурбаранъ. Неожиданно случилось событіе, имѣвшее для его жизни огромныя послѣдствія. Въ мартѣ 1621 г. умеръ Филиппъ III. Его преемникъ, молодой Филиппъ IV, окружилъ себя новыми людьми. На всѣ придворныя, дипломатическія, военныя и административныя должности были назначены новые люди. Оказалось вакантнымъ и мѣсто придворнаго художника. Веласкесъ считалъ, что онъ, какъ дворянинъ, имѣетъ право на него. И вотъ весною 1623 г. онъ отправился въ Мадридъ, взявъ съ собой, какъ доказательство своего искусства, «Продавца воды». Картина понравилась, и 6 октября ему былъ выданъ декретъ о назначеніи его придворнымъ художникомъ.

Въ качествѣ такового Веласкесъ былъ обязанъ написать цѣлый рядъ алтарныхъ картинъ для ораторій и капеллъ. На одной изображенъ Христосъ, умирающій на крестѣ, одиноко выступающемъ на ночномъ небѣ,—тема, обработанная всѣми художниками барокко. Вторая (нынѣ въ Лондонской Національной галлереѣ) воспроизводитъ привязаннаго къ столбу Христа-Страдальца, къ которому ангелъ-хранитель подводитъ ребенка. Третья посвящена темѣ о вѣнчаніи Маріи, а на четвертой девяностолѣтній Павелъ навѣщаетъ въ пустынѣ еще болѣе стараго Антонія,—сцена, также очень часто воспроизводившаяся художниками барокко. Кто ищетъ въ церковныхъ картинахъ экстаза и мистики, ладана и слащавости, того эти картины Веласкеса глубоко разочаруютъ. Художникъ принципіально не желаетъ искусственно вызывать подобныхъ настроеній. Онъ раздѣлялъ взглядъ Золя, что живопись, слѣдовательно также и религіозная, ни что иное, какъ частица природы, разсмотрѣнная сквозь призму извѣстнаго темперамента.

Съ этой точки зрѣнія необходимо смотрѣть и на античныя картины Веласкеса. Отъ аналогичныхъ произведеній Рафаэля и Тиціана онѣ отличаются—какъ и вообще произведенія художниковъ барокко—какъ живопись отъ пластики, какъ жизнь отъ идеала. Вакхъ и фавны!

Эта небольшая картина пьяницъ,—borracchos,—написанная въ 1629 г., является въ сущности продолженіемъ его севильскихъ народныхъ сценъ. Толстый парень, увѣнчанный вѣнкомъ изъ виноградныхъ листьевъ, разыгрываетъ роль Вакха. Загорѣлые, морщинистые молодцы пьютъ, играютъ на музыкальныхъ инструментахъ и смѣются. На картинѣ «Кузница Вулкана» Веласкесъ, исходя изъ литературнаго текста, что Аполлонъ сообщилъ Гефесту о невѣрности жены, пишетъ могучія, работающія въ темномъ помѣщеніи, фигуры, на обнаженной верхней части тѣла которыхъ играютъ яркіе отсвѣты огня.—Марсъ Веласкеса похожъ на воинственнаго унтеръ-офицера, одѣтаго только въ шлемъ, опустившагося на край своей походной постели. Двухъ стариковъ, ютившихся, быть можетъ, въ какомъ-нибудь сараѣ при королевскомъ дворцѣ, онъ сажаетъ въ духѣ нищенствующихъ философовъ Риберы посреди жалкаго скарба тарелокъ и блюдъ, фоліантовъ и ведеръ и подписываетъ картину: «Эзопъ и Мениппъ». Послѣдняя его античная вещь разсказываетъ исторію Меркурія и Аргоса. Меркурій ходитъ настоящимъ ковбоемъ вокругъ превращенной въ корову Іо, тогда какъ старый пастухъ, которому она довѣрена, спитъ глубокимъ сномъ праведника. Что интересовало въ этихъ картинахъ художника Веласкеса, такъ это только возможность создавать красочныя nature morte, заставлять свѣтъ мягкими тонами играть на кожѣ людей, на одеждѣ, на металлѣ или на шкурѣ.

Къ этимъ произведеніямъ на античныя или библейскія темы необходимо присоединить еще одну картину на военный сюжетъ. Однимъ изъ немногихъ блестящихъ моментовъ безславныхъ походовъ Филиппа IV была сдача нидерландской крѣпости Бреда, послѣдовавшая въ 1625 г. послѣ продолжительной осады. Веласкесъ изобразилъ сцену, какъ Юстинъ Нассаускій передаетъ ключи испанскому генералиссимусу Амвросію Спинолѣ, поджидающему его съ своей свитой передъ крѣпостью.

Мысль написать свои первые пейзажи пришла Веласкесу въ Италіи, гдѣ онъ находился въ 1630 г. Но и въ нихъ нѣтъ слѣдовъ экзотической романтики. Если вы прогуляетесь по парку въ Аранхуесѣ, то вы увидите одни только серьезныя и холодныя краски. Мраморныя плиты покрываютъ дорогу. Тянутся прямыя аллеи платановъ. Сквозь густыя верхушки просвѣчиваетъ сѣро-серебряное небо. Посреди четырехугольнаго боскета поднимается ветхій сѣрый мраморный фонтанъ. Изъ-подъ темнаго букса выглядываетъ мраморная ваза. Глазъ испанскаго художника такъ привыкъ къ этой гаммѣ тоновъ: темнозеленаго, сѣраго и бѣлаго, что и въ Италіи онъ видѣлъ только то, что подходило къ ней. Между тѣмъ, какъ остальные художники писали золотисто-красный закатъ и классическія гряды горъ, на пейзажахъ Веласкеса мы видимъ только ветхій мраморъ и темнозеленый плющъ, вьющійся вдоль пыльной стѣны, кусочекъ свѣтлосѣраго неба и песчаной почвы—мотивы, которые онъ потомъ воспроизводилъ и въ Испаніи.

Какъ первая, такъ и послѣдняя картина Веласкеса—сцены изъ народной жизни. Онъ былъ дворцовымъ маршаломъ. Для торжественныхъ дней ему приходилось выбирать ковры, которыми украшались

комнаты. Такъ пришелъ онъ въ соприкосновеніе съ королевской мануфактурой ковровъ Санта Изабель. Однажды, когда онъ находился тамъ съ нѣсколькими придворными дамами, чтобы осмотрѣть приготовленный коверъ, онъ увидѣлъ живописную сцену. Въ маленькую сводчатую комнату, гдѣ былъ повѣшенъ коверъ, врывались волны свѣта, тогда какъ надъ переднимъ планомъ, гдѣ ткали пять работницъ, простирался прозрачный полумракъ. Такъ возникли его «Ткачихи». Хотя эта картина и не была задумана, какъ сцена изъ рабочей жизни, она все же открываетъ собой рядъ картинъ труда, созданныхъ въ XIX в. Курбэ и Менцелемъ.

Какъ видно, Веласкесъ отличался разносторонностью. Кисть его охватываетъ все: миѳологію и бытъ, исторію, религію и пейзажъ. И однако не эти произведенія встаютъ въ памяти, когда произносится его имя. Для насъ онъ—портретистъ par excellence. Дворъ Филиппа IV увѣковѣченъ его кистью съ такой же документальной точностью, какъ дворъ Филиппа II и Филиппа III въ произведеніяхъ Коельо и Пантохи.

Когда Филиппъ IV вступилъ на престолъ, ему было всего 18 лѣтъ. А царствовалъ онъ цѣлыхъ 40 лѣтъ. Въ творчествѣ Веласкеса фигура короля занимаетъ поэтому центральное мѣсто. Мы видимъ короля верхомъ и пѣшкомъ, стоящимъ и колѣнопреклоненнымъ, во время аудіенціи, въ церкви и на охотѣ. Далѣе слѣдуютъ братья и сестры короля: донъ Карлосъ, донъ Фердинандъ и Марія Венгерская. Мы знакомимся съ супругой Филиппа, съ Изабеллой Бурбонской, дочерью Генриха IV, съ наслѣдникомъ Валтасаромъ и съ инфантой Терезой, ставшей потомъ супругой французскаго короля Людовика XIV. Послѣ смерти Изабеллы Филиппъ женился вторично на своей племянницѣ Маріаннѣ, дочери императора Фердинанда III, образъ которой также часто мелькаетъ среди твореній Веласкеса. Еще чаще приходилось ему изображать родившуюся отъ этого брака въ 1651 г. принцессу Маргариту, потомъ вышедшую замужъ за императора Леопольда I.

Такова королевская семья. Безъ придворнаго общества немыслимъ дворъ. Трудно представить себѣ залы дворца безъ блестящихъ мундировъ и шуршащихъ шелковыхъ шлейфовъ, безъ высокорожденныхъ бабочекъ, порхающихъ вокругъ свѣта королевскаго величія. Въ Мадридѣ дѣло обстояло иначе. «Испанскій дворъ,—писалъ одинъ дипломатъ домой,—не является дворомъ въ духѣ французскаго или англійскаго. Это частный домъ, гдѣ живутъ замкнутой жизнью». Вотъ почему произведенія Веласкеса однообразнѣе картинъ другихъ придворныхъ художниковъ. Въ 1650 г. онъ въ Римѣ написалъ портретъ папы Иннокентія X. Въ Мадридѣ онъ пишетъ портретъ премьера Оливареса, бывшаго римскаго нунція, потомъ епископа толедскаго Гаспара Борджіа, молодого гибкаго герцога Франца д'Эсте, интересное лицо журналиста Кеведо, браваго военнаго, старика графа Бенавенте и изящную голову придворнаго ваятеля Монтаньеса. Преобладаютъ, однако, темы, имѣющія отношеніе къ главной страсти короля—къ охотѣ. На двухъ портретахъ изображены егермейстеры короля: Хуанъ Матеосъ и Алоисъ Мартинесъ. Другія головы коренастыхъ, закаленныхъ мужчинъ изображаютъ, по всѣмъ вѣроятіямъ, помощниковъ

лѣсничаго и заряжателей ружей, находившихся во время придворныхъ охотъ къ личнымъ услугамъ короля.

Затѣмъ идутъ шуты. Чѣмъ замкнутѣе и серьезнѣе долженъ былъ офиціально казаться король, тѣмъ настойчивѣе чувствовалъ онъ потребность смѣяться въ своемъ интимномъ кругу. Такъ возникъ институтъ придворныхъ шутовъ. Уже императоръ Максимиліанъ имѣлъ своего шута Кунца фонъ Розена. Карлъ V путешествовалъ и обѣдалъ не съ своими министрами, а съ однимъ изъ своихъ шутовъ. А для меланхолика Филиппа IV, который молчалъ по цѣлымъ недѣлямъ и за всю свою жизнь, какъ говорятъ, смѣялся только три раза, придворный шутъ былъ своего рода лѣкарствомъ. Вѣроятно, не простая поэтическая вольность, если Кальдеронъ въ драмѣ «Врачъ своей чести» заставляетъ плакаться шута, что ему обѣщаны сто скуди, если онъ разсмѣшитъ его величество, если же ему это не удастся, то въ наказаніе у него вырвутъ зубъ.

Произведенія Веласкеса знакомятъ насъ съ тремя такими придворными шутами. Первый изъ нихъ, Паблильосъ изъ Вальядолида,—такъ сказать, артистъ королевскаго кабарэ. Въ черномъ плащѣ вышелъ онъ на сцену разсказать смѣшную исторію, и взоръ его окидываетъ сидящую передъ нимъ аудиторію. Второй, Кристобаль де Пернія, былъ, говорятъ, особенно комиченъ во время боя быковъ. Онъ гипнотизировалъ быка, и, когда тотъ, на мгновеніе заглянувъ въ дико вращавшіеся глаза бѣшеннаго шута, поворачивался къ нему величественно спиной, весь театръ разражался хохотомъ. Третій—худосочный старикъ—въ молодости былъ, вѣроятно, похожъ на побѣдителя при Лепанто, на геніальнаго незаконнаго сына Карла V. Король любилъ называть его «дядей». Веласкесъ и долженъ былъ написать его портретъ въ той самой обстановкѣ, среди которой когда-то Алонсо Коельо написалъ портретъ настоящаго Донъ Хуана Австрійскаго. На полу валяются части вооруженія, бомбы и гранаты. Въ памяти встаетъ прошлое съ его звономъ шпоръ. А посреди этой воинственной обстановки стоитъ слабый на ногахъ человѣчекъ съ идіотическимъ выраженіемъ глазъ, опирающійся не на жезлъ полководца, а на костыль.

Шествіе замыкаютъ собой карлики. Дѣти играютъ въ куклы. Почему же королямъ не играть живыми куклами? Среди изображенныхъ Веласкесомъ по заказу короля карликовъ «il Primo», «первый»,—мыслитель. На крохотномъ тѣлѣ—огромная голова. На колѣняхъ лежитъ большущій фоліантъ въ кожаномъ переплетѣ, быть можетъ, родословная габсбурговъ, въ бездны которой погруженъ его умъ. Второй—англичанинъ по происхожденію,—донъ Антоніо, приводитъ на память портреты ванъ Дейка и Рубенса, изображающіе гордыхъ фламандскихъ грансеньёровъ, положившихъ руку на шею дога. Такова поза и маленькаго вспыльчиваго карлика на картинѣ Веласкеса, съ той только разницей, что огромная собака доходитъ ему почти до шеи. Третій—Себастіано Морра—меланхоликъ. Усѣвшись на полу, въ углу комнаты, онъ погруженъ въ печальныя размышленія, и, быть можетъ, королю, когда онъ проходилъ мимо, было утѣшеніемъ сознавать, что на свѣтѣ есть человѣкъ, который груститъ и скучаетъ еще

больше, чѣмъ онъ самъ. Послѣдними въ этомъ хороводѣ являются два идіота. Устало прислонилъ «младенецъ изъ Валекасъ»—nino de Valecas—къ стѣнѣ свою страдающую водянкой голову съ мутными безъ всякаго выраженія глазами, а «дурачекъ изъ Корio»—bobo de Corio,—хлопая въ ладоши, разражается животной радостью.

Мы закончили перечень произведеній Веласкеса. Получается такое впечатлѣніе, будто никогда ни одному художнику не приходилось исполнять заказы болѣе пустые и однообразные. У Рубенса и Тиціана чередуются государи съ учеными и художниками, красавицы—съ полководцами и дипломатами. Вы узнаете всѣхъ, кто игралъ на міровой сценѣ роль благодаря своему положенію, своимъ дѣяніямъ, своей красотѣ. Искусство испанскаго художника обведено, напротивъ, китайской стѣной, отдѣлявшей Альказаръ отъ внѣшняго міра. А по сю сторону стѣны нѣтъ ничего такого, что могло бы послужить матеріаломъ для художественнаго произведенія. Здѣсь налицо шуты и карлики, но развѣ любой учебникъ по эстетикѣ не скажетъ вамъ, что «областью искусства является только красота»? А государи-декаденты, отупѣвшіе въ сознаніи своего величія, какой иной интересъ могутъ они представлять, кромѣ патологическаго? Для Веласкеса было, вѣроятно, мученіемъ писать все тотъ же острый подбородокъ габсбурговъ, все тѣ же безцвѣтно-голубые глаза, все тѣ же равнодушныя, скучающія лица. А дамы! Со временъ античной древности мода многое сдѣлала, чтобы извратить и обезобразить человѣческое тѣло. Но не было въ исторіи костюма болѣе злополучнаго періода, чѣмъ дни, когда жилъ Веласкесъ.

Первоначально идеаломъ красоты былъ колоколъ. Надъ колоколообразной юбкой поднималась тонкая талія съ высокими буфами на рукавахъ. Устремившись сначала въ высь, линія костюма, начиная съ пятидесятыхъ годовъ, пошла въ ширь. Кринолинъ, раньше походившій на колоколъ, теперь принялъ форму бочки. Онъ становится какъ бы постаментомъ, на которомъ покоятся руки, часы и украшенія. Если недавно волосы еще были натуральными, выкрашенными въ рыжій или въ черный цвѣтъ и оставлявшими лобъ открытымъ, то теперь голова отягчена большимъ парикомъ изъ шелковыхъ нитей съ вплетенными въ него лентами и жемчугомъ, кружевами и перьями. Женщина стала чудовищемъ; она носитъ свой тяжелый костюмъ, какъ искусственный домъ улитки.

Другіе художники, поставленные передъ задачей воспроизводить такіе чудовищные предметы, позволяли себѣ исправлять природу—corriger la nature. Во избѣжаніе необходимости писать черныя платья и жесткіе голландскіе брыжи, Рембрандтъ одѣвалъ своихъ дамъ въ особый фантастическій костюмъ. Въ тѣхъ случаяхъ, когда ванъ Дейкъ не измѣнялъ туалетъ своихъ дамъ, онъ ставилъ своихъ графинь въ такую позу, которая особенно выгодно подчеркивала красоту шеи или линіи стана. Позволяетъ часто забыть безвкусицу костюма и привлекательная улыбка или ласковый взглядъ. Веласкесъ же жилъ въ Испаніи. Мы уже указали на то, что на портретахъ, принадлежащихъ кисти Антониса Мора, Коельо и Пантохи, постоянно повто-

ряются тѣ же позы, что все человѣческое въ изображаемыхъ лицахъ прячется подъ маской неприступнаго и ледяного высокомѣрія. Параграфы этикета были для Веласкеса такъ же обязательны, какъ и для болѣе раннихъ художниковъ. А если вы посмотрите на его автопортретъ въ галлереѣ Уффицій, производящій такое впечатлѣніе, словно какой-нибудь грандъ случайно попалъ въ компанію художниковъ, то вы почувствуете, что этотъ человѣкъ, вѣроятно, и не думалъ даже о томъ, чтобы бунтовать противъ этихъ предписаній этикета. Старое было хорошо, ибо оно освящено столѣтней традиціей. Вотъ почему Веласкесъ повторяетъ безъ всякаго разнообразія позы, извѣстныя намъ изъ портретовъ Коельо, и вотъ почему вѣетъ и отъ его произведеній на насъ—потомковъ—лишь леденящимъ воздухомъ испанскаго церемоніала. И однако эта ледяная холодность дышитъ вмѣстѣ съ тѣмъ невыразимымъ благородствомъ. Мы стоимъ лицомъ къ лицу съ тѣмъ страннымъ фактомъ, что въ произведеніяхъ Веласкеса нѣтъ ничего соотвѣтствующаго традиціоннымъ понятіямъ о красотѣ, и однако отъ нихъ исходитъ впечатлѣніе благородства, оставляющаго далеко позади все, что мы привыкли считать благородствомъ.

Чѣмъ объясняется это странное явленіе?

Не слѣдуетъ забывать, что каждый предметъ имѣетъ свою ему присущую красоту. Почувствовать и выявить ее—вотъ первая обязанность художника. Въ своихъ придворныхъ портретахъ Рубенсъ и ванъ Дейкъ заботились главнымъ образомъ о возможно болѣе живописномъ построеніи, о возможно болѣе эффектныхъ линіяхъ. Короли и королевы поставлены такъ, шлейфу и мантіи придано такое положеніе, на фонѣ пышныя портьеры такъ приподняты, что въ итогѣ получается художественное цѣлое. Это и производитъ такое ослѣпляющее впечатлѣніе. Вы изумлены, съ какой тонкостью ловкій режиссеръ установилъ всѣ подробности. Благодаря этому искусному вмѣшательству режиссера въ портреты была, однако, привнесена и фальшивая нотка. Въ придворный міръ ворвалась чуждая, чисто артистическая красота, лишая его присущей ему самому еще болѣе благородной красоты. Король, принимающій позу, указанную ему ванъ Дейкомъ, уже не король, а модель. Онъ подчиняется правиламъ уже не своей собственной эстетики, а правиламъ мастерской, диктуемымъ ему художникомъ.

Веласкесъ, напротивъ, былъ придворнымъ маршаломъ. Онъ сознавалъ себя просто истолкователемъ этикета, подчинялся въ качествѣ придворнаго чиновника безвольно суровому церемоніалу вмѣсто того, чтобы стать выше его въ качествѣ свободнаго художника. И именно потому, что онъ подчинялся такъ безропотно кодексу, изученіе котораго всѣ остальные художники считали ниже себя, занимаютъ его произведенія такое единственное въ своемъ родѣ мѣсто въ исторіи искусства. Между тѣмъ, какъ у Рубенса и ванъ Дейка преобладаютъ условныя позы, выражающія представленіе плебея о благородствѣ, портреты Веласкеса кажутся созданіями не одного художника, а продуктами самаго духа роялизма. Въ сравненіи съ картинами другихъ художниковъ творенія Веласкеса производятъ такое невыразимо-фео-

дальное впечатлѣніе именно потому, что отражаютъ въ чистомъ видѣ благородство среды, потерявшей у другихъ художниковъ свой подлинный характеръ благодаря артистическимъ прикрасамъ.

Необходимо принять во вниманіе еще одно обстоятельство. Не одно и то же, предназначены ли портреты для семейнаго дома, или для публичнаго выставленія напоказъ. Въ первомъ случаѣ преобладаетъ элементъ интимный, во второмъ—элементъ офиціальный. Художникъ французскаго двора Риго долженъ былъ создавать портреты офиціальные. Хотя его произведенія имѣли въ виду высшую аристократію, они служатъ однако переходомъ къ тѣмъ, которыя нынѣ красуются въ военныхъ клубахъ и судебныхъ палатахъ. Придворному обществу, двигавшемуся по заламъ Версаля, устраивался спектакль княжеской пышности. А въ такихъ случаяхъ нельзя обойтись безъ помпы. Корона и скипетръ указываютъ на то, что изображенъ его величество—король. Колонны и пышныя занавѣски еще усиливаютъ представительный характеръ картинъ. Горделивая поза, взглядъ величественный или снисходительный говорятъ о томъ, что король обращается къ подданнымъ. Государи и принцы Веласкеса находятся, напротивъ, въ своемъ кружкѣ. Ихъ портреты не предназначались для плебейскихъ глазъ. Они висѣли въ тихомъ Алказарѣ, украшали столовыя отдаленныхъ охотничьихъ замковъ или посылались въ видѣ подарковъ родственникамъ въ Вѣну. Подъ вліяніемъ этого мѣнялись какъ мотивъ, такъ костюмъ и поза. Филиппъ IV и королева изображены въ самыхъ разнообразныхъ ситуаціяхъ, но никогда въ коронаціонномъ костюмѣ, никогда въ опушенной горностаевымъ мѣхомъ пурпурной мантіи. Еще менѣе озабочены они тѣмъ, чтобы принять величественную позу; какой смыслъ имѣютъ театральные эффекты тамъ, гдѣ нѣтъ публики, которая стала бы имъ апплодировать. Между тѣмъ, какъ Риго долженъ былъ декламировать, Веласкесъ могъ стать истиннымъ хронистомъ интимной придворной жизни. Это обстоятельство также сообщало его произведеніямъ ихъ своеобразный ароматъ. Въ портретахъ Риго не видно истиннаго благородства аристократической крови, есть только дѣланное благородство, принимающее искусственно позу, чтобы воздѣйствовать на постороннихъ. Отъ портретовъ Веласкеса, напротивъ, вѣетъ въ самомъ дѣлѣ величіемъ королевской власти. Вы точно находитесь въ одинокомъ замкѣ, гдѣ со стѣнъ на васъ смотрятъ старые-престарые портреты предковъ и беззвучно по мягкимъ коврамъ скользятъ сѣдые слуги.

Можно указать еще на одну черту. Истинное благородство бѣлой кости заключается въ той особой красотѣ, которая является результатомъ вѣкового скрещенія крови внутри рода, въ силу чего внукъ становится новымъ воплощеніемъ предковъ. Можно сомнѣваться въ томъ, сумѣетъ ли уловить эти тонкіе оттѣнки художникъ, быстро переходящій отъ одной модели къ другой. Во всякомъ случаѣ Рубенсъ и ванъ Дейкъ не ушли въ портретахъ Филиппа, королевы Изабеллы и кардинала-инфанта Фердинанда дальше поверхностнаго, довольно общаго сходства. Вотъ, слѣдовательно, новое преимущество Веласкеса передъ другими придворными художниками. Обычно высказы-

вается сожалѣніе, что въ продолженіе 37 лѣтъ онъ былъ обреченъ писать короля Филиппа IV и тратить свои силы и свое время на то, чтобы изображать всѣхъ этихъ принцевъ и принцессъ, воплощавшихъ съ ничтожными оттѣнками все тотъ же габсбургскій типъ. Слѣдовало бы, напротивъ, принять во вниманіе, что именно то обстоятельство, что онъ былъ обреченъ жить въ тѣсномъ мірѣ и воспроизводить все тѣхъ же людей, только и позволяло ему уловить оттѣнки, ускользающіе при бѣгломъ взглядѣ. Филиппъ Веласкеса не только генералъ-отъ-кавалеріи, онъ вмѣстѣ съ тѣмъ и внукъ Карла V. Его Изабелла не только государыня, но и дочь Генриха IV, бурбонка, чувствовавшая себя среди габсбурговъ, какъ въ изгнаньи. Его Фердинандъ не только элегантный юноша—въ немъ есть красота и безобразіе расы, по которымъ сразу можно распознать отпрыска древней вырождающейся фамиліи. Даже маленькая Маргарита не только русоволосая дѣвочка—она отличается отъ своей сестры отъ другой матери, отъ Маріи Терезіи, какъ одинъ сортъ яблокъ отъ другого. Съ точностью выявлено смѣшеніе крови, съ точностью указано, сколько въ комъ течетъ габсбургской и сколько бурбонской крови. Эта уловленная въ своей сущности генеологическая красота также значительно содѣйствуетъ тому, что послѣ произведеній Веласкеса несносными кажутся ванъ Дейкъ и Рубенсъ.

Всѣ эти соображенія объясняютъ, впрочемъ, только исключительное положеніе Веласкеса среди другихъ не испанскихъ придворныхъ художниковъ. Необслѣдованнымъ остается болѣе важный вопросъ, почему такой славой пользуется именно придворный художникъ Филиппа IV, тогда какъ придворные художники Филиппа II и Филиппа III, Коельо и Пантоха, которымъ приходилось рѣшать тѣ же задачи при тѣхъ же благопріятныхъ условіяхъ, извѣстны однимъ только спеціалистамъ. На этотъ вопросъ отвѣтить можно двумя словами. Между добросовѣстнымъ художникомъ и первоклассным мастеромъ —«дистанція огромнаго размѣра». Если бы Веласкесъ былъ только рабскимъ истолкователемъ предписаній придворнаго этикета, онъ былъ бы намъ такъ же безразличенъ, какъ его предшественники Коельо и Пантоха. Его величіе заключается въ томъ, что смотрѣлъ онъ на эти явленія такимъ тонкимъ взоромъ, какимъ до него не смотрѣлъ еще никто. Если картины его захватываютъ до потери дыханія, если въ музеѣ Прадо васъ можетъ охватить искушеніе стать передъ ними на колѣни—передъ его крестьянами и нищенствующими философами такъ же, какъ и передъ его королями и принцессами,—то причина та, что онѣ являются откровеніями генія, умѣвшаго всему придать характеръ вѣчныхъ цѣнностей.

Часто говорилось, что Веласкесъ былъ самымъ истиннымъ художникомъ, какой только существовалъ на свѣтѣ—le plus peintre, qui fut jamais. Сами художники созерцали его творенія, какъ чудеса. Они въ восторгѣ отъ силы, мощи и нѣжности мазка, отъ тонкости его красокъ. Все новыя находятъ они въ нихъ подробности, возбуждающія и ошеломляющія. Само собой понятно: такіе эпитеты, какъ «изумительно», «колоссально», «баснословно», содержащіе на языкѣ худож-

ника цѣлую эстетику, читателю ничего не говорятъ: онъ нуждается въ болѣе существенномъ отвѣтѣ. Попытаемся его дать.

Антонъ Рафаэль Менгсъ, первый, кому удалось увидѣть картины Веласкеса въ Мадридѣ, облекъ свое впечатлѣніе въ слѣдующія слова: «Всѣ остальныя картины—раскрашенное полотно, одинъ только Веласкесъ—правда жизни». Что хотѣлъ онъ этимъ сказать? Мы видѣли, что во всемъ, что онъ создалъ, Веласкесъ подчинялся существовавшему кодексу, что онъ всегда стремился только къ тому, чтобы выявить присущую самимъ явленіямъ красоту, не окружая ихъ атмосферой условной, чисто артистической красоты. Этотъ принципъ, опредѣлившій трактовку костюма, позы и выраженія лица, долженъ былъ придать особый характеръ и его концепціи красочнаго элемента, отличный отъ господствовавшаго. Красочное чувство эпохи барокко воспиталось на религіозныхъ картинахъ. Къ полутемнымъ капелламъ, гдѣ свѣтъ боролся съ таинственнымъ полумракомъ, подходили только картины съ рѣзкимъ контрастомъ между свѣтомъ и тѣнью. Эта концепція красочной формы была потомъ перенесена и на другія темы. На бытовыхъ картинахъ люди сидятъ въ темныхъ притонахъ, куда черезъ отверстіе падаетъ яркій свѣтъ солнца. Пейзажъ, сцены войны задуманы всегда такъ, что ночное, омраченное дымомъ или наэлектризованное грозой небо пронизано яркими вспышками свѣта. Въ своихъ раннихъ картинахъ Веласкесъ также слѣдовалъ этому принципу художниковъ—tenebrosi. Черный фонъ, съ которымъ незамѣтно сливается темный костюмъ фигуръ, голова, рукавъ, пара смуглыхъ рукъ, на которыхъ сосредоточивается свѣтъ,—такова постоянно повторяющаяся въ его севильскихъ жанровыхъ картинахъ красочная концепція. Въ этомъ же стилѣ написаны и его пьяницы, его borrachos. Хотя сцена происходитъ на вольномъ воздухѣ, фигуры словно находятся въ темной тавернѣ, въ которую падаетъ въ окно на лѣвой сторонѣ скупой свѣтъ. Художникъ, вообще никогда не подчинявшійся условностямъ, всегда исходившій отъ того, что дано непосредственно самой жизнью, долженъ былъ рано понять, что произвольно изображать сцены, происходящія на вольномъ воздухѣ такъ, какъ будто онѣ разыгрываются въ помѣщеніи, въ темной церковной капеллѣ. Этотъ диссонансъ долженъ былъ ему особенно броситься въ глаза потому, что его картины предназначались не для темныхъ комнатъ, а для свѣтлыхъ дворцовыхъ залъ. Вотъ почему онъ на мѣсто мрака поставилъ свѣтъ. Какъ своихъ всадниковъ, такъ и сдачу крѣпости Бреды онъ написалъ въ атмосферѣ дневного свѣта. Такъ было установлено правило, что освѣщеніе на каждой картинѣ должно быть согласовано съ темой.

Наблюденіе надъ жизнью свѣта привело художника къ другимъ проблемамъ. Художники tenebrosi вводили свѣтъ, такъ сказать, въ особое русло. Нѣкоторыя части картины они освѣщали яркими снопами свѣта, тогда какъ другія исчезали въ непроницаемомъ мракѣ. Ихъ картины не даютъ никакого впечатлѣнія пространства. Фигуры выростаютъ не изъ окружающей ихъ среды, а изъ темнаго, коричневокраснаго, нарочно художникомъ положеннаго грунта. Веласкесъ воспроизводилъ уже не свѣтъ, плоско падающій на картину, а свѣтъ

вездѣсущій, всюду разлитый, то, что называется ambiante, воздухъ, волнующійся между отдѣльными предметами. Картины его даютъ поэтому представленіе о шири и дали, какого не могъ вызвать ни одинъ изъ предыдущихъ художниковъ. Взгляните на его портреты всадниковъ! Вы точно вдыхаете свѣжій прохладный воздухъ Сіерры! Фигуры производятъ такое впечатлѣніе, словно онѣ внезапно приближаются къ намъ по безконечно далекой равнинѣ. Но воздухъ волнуется не только подъ открытымъ небомъ, а и внутри помѣщеній. Такъ долженъ былъ принципъ пленэризма придать иной оттѣнокъ и интерьёру. Даже въ томъ случаѣ, когда Веласкесъ указываетъ на мѣстность только кусочкомъ сѣрой стѣны, достигаетъ онъ такихъ стереоскопическихъ эффектовъ, что вы явственно чувствуете слой воздуха, лежащій между фигурами и стѣной.

А на склонѣ жизни—въ «Придворныхъ дамахъ» (Meninas) и въ «Ткачихахъ» онъ побѣдилъ tenebrosi въ ихъ собственномъ царствѣ. Когда Караваджіо воспроизводилъ сцены, происходящія въ замкнутомъ помѣщеніи, то у него маслянистая струя свѣта падаетъ съ матеріальной тяжестью на фигуры, неосвѣщенныя части которыхъ расплываются въ грязноватой коричневой темнотѣ. У Веласкеса мракъ, напротивъ, одновременно и прозраченъ и воздушенъ. Фигуры словно двигаются. Вы точно вдругъ смотрите изъ атмосферы свѣта въ мягкія сѣрыя сумерки. Où est donc le tableau? Гдѣ же картина?—спросилъ Теофиль Готье, подойдя въ музеѣ Прадо къ «Придворнымъ дамамъ».

Воздухъ не только создаетъ пространство, но и гармонизируетъ краски. Такое стремленіе къ гармонизаціи лежало въ продолженіе столѣтій внѣ программы искусства. Рѣзко опредѣленныя краски: красная, зеленая, синяя, желтая соединялись вмѣстѣ въ пестрые красочные букеты. Только въ XVI ст. замѣчается тенденція согласовать тона. Художники стараются свести мозаичную пестроту примитивовъ къ болѣе однообразной скалѣ. Основой былъ выбранъ коричневый тонъ. Все подчинялось коричневому тону, объединявшему отдѣльныя краски. Такъ была установлена гармонія. Но то была гармонія искусственная, манерная. Не проще ли было достигнуть ее простымъ изученіемъ той среды, при помощи которой сама природа создаетъ гармонію красокъ,—изученіемъ атмосферы? Ибо воздухъ создаетъ изъ диссонансовъ аккорды, сводитъ къ единству контрасты, сглаживаетъ всѣ рѣзкости. Противоборствующія краски примирены при посредствѣ множества нѣжныхъ оттѣнковъ.

Истинной доменой Веласкеса и сдѣлались наблюденія надъ этими тонкими оттѣнками, сообщаемыми краскамъ атмосферой. Онъ первымъ замѣтилъ, что природа не знаетъ однотонныхъ плоскостей, что то, что мы называемъ «краснымъ» или «зеленымъ», «голубымъ» или «желтымъ», на самомъ дѣлѣ комплексъ до безконечности разнообразныхъ оттѣнковъ. Занимаясь изученіемъ этихъ красочныхъ цѣнностей съ научной точностью, Веласкесъ открылъ колориту новые пути. Глазъ его улавливалъ сотни варіантовъ одного и того же цвѣта, тогда какъ его предшественники умѣли видѣть развѣ десять. Составляетъ ли онъ въ портретѣ Иннокентія X всѣ оттѣнки краснаго цвѣта, въ картинахъ,

изображающихъ аудіенціи,—всѣ оттѣнки чернаго и жемчужно-сѣраго, въ охотничьихъ сценахъ—всѣ оттѣнки голубого, зеленаго и коричнево-желтаго, въ дамскихъ изображеніяхъ всѣ оттѣнки бѣлаго и прохладно-розоваго,—словами невозможно передать колоритъ его произведеній, такъ какъ въ нашемъ языкѣ нѣтъ выраженій для такихъ тонкихъ нюансовъ. Но вы явственно чувствуете, что здѣсь раздаются гармоніи и звуки, небывало богатые и чарующіе, вы явственно чувствуете, что Веласкесъ открываетъ новую эпоху въ исторіи пониманія красочности.

Вотъ почему въ XIX вѣкѣ отъ него исходило столько художниковъ.

На твореніяхъ Веласкеса и воспиталось, главнымъ образомъ, красочное чувство импрессіонистовъ.

Мурильо.

Когда Веласкесъ умеръ 6 августа 1660 года, его похоронили, какъ гранда. На похоронахъ присутствовалъ весь дворъ, присутствовали рыцари всѣхъ орденовъ. Съ нимъ вмѣстѣ хоронили мадридское искусство.

Послѣ его смерти въ Мадридѣ работалъ его зять *Баттиста дель Мазо*. Ему приписывается находящійся въ Вѣнѣ групповой портретъ такъ называемой семьи Веласкеса. Имъ же пользовался Веласкесъ, какъ помощникомъ въ тѣхъ случаяхъ, когда ему приходилось писать въ видѣ подарковъ иностраннымъ дворамъ копіи своихъ картинъ. Придворнымъ художникомъ, наслѣдникомъ должностей и титуловъ Веласкеса, былъ назначенъ *Хуанъ Карреньо де Миранда*. На его долю выпала печальная обязанность увѣковѣчить послѣднія судороги испанскихъ Габсбурговъ.

Пріѣхавшая двадцать лѣтъ тому назадъ въ Мадридъ бойкой дѣвушкой-подросткомъ Маріанна Австрійская стала теперь мрачной регентшей. Или она стоитъ передъ нами суровая и величественная, въ обычной позѣ дающей аудіенцію, вся въ черномъ, расчесавъ русые волосы тоненькими косичками, или она сидитъ въ видѣ игуменьи въ черномъ монашескомъ платкѣ, за письменнымъ столомъ, готовая подписать какой-то декретъ. Потомъ Карлъ II сталъ для Карреньо тѣмъ, чѣмъ для Веласкеса былъ Филиппъ IV. Ему приходилось писать тѣ же блѣдныя щеки, тотъ же подбородокъ, тѣ же мягкіе русые волосы, которые такъ часто писалъ Веласкесъ. Костюмъ, орденскія украшенія, поза—все оставалось попрежнему, измѣнились только водянисто-голубые глаза. Они глядятъ идіотически-безсмысленно, какъ глаза Nino de Valecas, того страдавшаго водянкой карлика, которымъ замыкался зловѣщій рядъ изображенныхъ Веласкесомъ шутовъ. Характерный подбородокъ Габсбурговъ почти сталъ заячьей челюстью. Вереница государей, позировавшихъ такъ величественно и гордо Тиціану и Мору, Коельо и Пантохѣ, завершается привидѣніемъ, отражающимъ черты великихъ предковъ въ карикатурномъ искаженіи.

Изъ севильской школы вышли какъ разъ тогда ея наиболѣе славные представители. Испанская церковная живопись готовилась сказать свое послѣднее слово.

Особенно очарователенъ *Алонсо Кано*, какъ изобразитель женщинъ. Изящный типъ андалузской женщины нашелъ въ немъ своего наиболѣе тонкаго истолкователя. Когда говорятъ о его произведеніяхъ, въ памяти въ особенности ярко встаетъ хранящаяся въ Берлинской Галлереѣ св. Агнеса. Съ упоеніемъ сластолюбца воспроизвелъ здѣсь Кано украшенные діадемой, обвѣянные тонкой вуалью черные волосы, чувственный ротъ и нѣжную руку, покоящуюся на груди. Красивы здѣсь также: статуарное спокойствіе фигуры и большіе черные глаза, устремленные такъ загадочно въ безпредѣльность. Въ Мюнхенской Пинакотекѣ хранится другая аналогичная его картина: на облакахъ спускается Марія къ св. Антонію и кладетъ ему на руки Христа-Младенца. Великолѣпна и здѣсь маленькая гордая головка съ высокимъ лбомъ и просто причесанными падающими на виски волосами, великолѣпно передана и страстность, горящая на лицѣ монаха. Картины Кано, хранящіяся въ Испаніи, пополняютъ впечатлѣніе, полученное отъ картинъ, находящихся въ Германіи. Въ особенности бросаются здѣсь въ глаза тонко воспроизведенныя ночныя сцены. Марія сидитъ съ Младенцемъ посреди одинокаго пейзажа, а мерцающія звѣзды точно случайно образуютъ ореолъ вокругъ ея головы. Или высокаго роста ангелъ поддерживаетъ озаренное мягкимъ свѣтомъ тѣло Спасителя. Встрѣчаются и многочисленныя изображенія Христа-Страдальца, но въ общемъ приходится констатировать, что лучшія вещи Кано находятся въ Германіи.

Изъ картинъ *Хуана де-Пареха* для испанскаго натурализма въ особенности характерно находящееся въ мадридскомъ музеѣ «Нареченіе Матѳея апостоломъ». Снова становится яснымъ, какъ разсудочно поступали испанскіе художники, воспроизводя подобныя сцены. По словамъ Евангелія, Матѳей былъ сборщикомъ податей. Картина Парехи изображаетъ поэтому комнату въ таможнѣ, гдѣ сидятъ испанцы въ костюмахъ XVII вѣка, и вдругъ входитъ незнакомецъ въ простой одеждѣ—Христосъ. Главное произведеніе *Маттео Серезо* изображаетъ апостоловъ въ Эммаусѣ. Сцена появленія Христа своимъ ученикамъ въ видѣ духа привлекала художниковъ эпохи барокко именно въ виду ея мистическаго содержанія. Въ Дармштатѣ хранится картина Серезо съ ангеломъ-хранителемъ, показывающимъ ребенку его вѣчную родину, а въ Гаагѣ—его Магдалина, картина, на которой пышная одежда и томный взглядъ святой свидѣтельствуютъ о томъ, что молодое поколѣніе испанскихъ художниковъ уже не отличалось характерной суровостью своихъ предшественниковъ. Еще явственнѣе выступаетъ эта черта въ картинѣ *Клаудіо Коельо*, изображающей св. Людовика поклоняющимся Маріи. Передъ нами пышное зданіе въ духѣ барокко. Развѣваются портьеры, порхаютъ въ воздухѣ ангелы, жестикулируютъ экстатически-восторженные святые.

Въ испанскую живопись вторгается незамѣтно характерная для барокко вычурность. Исчезаютъ расовыя испанскія черты. Художники изъясняются уже не на родномъ нарѣчіи, а на какомъ-то артистическомъ волапюкѣ.

Въ особенности наглядно бросается эта черта въ глаза, когда

смотришь на картины *Мурильо*, такъ какъ онѣ содержатъ весь репертуаръ испанскаго искусства. Какъ извѣстно, Мурильо былъ самымъ плодовитымъ изъ всѣхъ испанскихъ художниковъ. За нимъ числится слава неутомимаго создателя тысячи картинъ. При взглядѣ на нихъ еще разъ проходятъ передъ нами всѣ темы, въ продолженіе цѣлаго вѣка занимавшія испанскихъ художниковъ.

Вступленіемъ служатъ, какъ у Риберы, жанровыя картины изъ народной жизни съ фигурами во весь ростъ. Когда нѣмецъ слышитъ имя Мурильо, онъ именно прежде всего вспоминаетъ находящихся въ мюнхенской Пинакотекѣ нищихъ мальчиковъ. Вотъ сидятъ, играя въ кости, нѣсколько мальчиковъ на углу улицы, тамъ дальше дѣвочки, продающія фрукты, считаютъ свою наличность, или смуглые сорванцы уплетаютъ въ грязномъ уголкѣ свой ужинъ, состоящій изъ дыни и корки хлѣба. Играющіе мальчики-крикуны, продавщицы, цвѣточники и уличныя дѣвушки—majas—изображены на другихъ жанровыхъ картинахъ, разсѣянныхъ по многимъ галлереямъ.

Въ духѣ такого простонароднаго жанра выдержаны также библейскія или легендарныя картины Мурильо. Какъ у Риберы, на его «Поклоненіи пастуховъ» вокругъ колыбели толпятся загорѣлые бѣдняки, а кругомъ—цѣлое царство nature morte изъ горшковъ, соломы и животныхъ. Изображая Св. Семейство, Мурильо вводитъ насъ въ мастерскую плотника, гдѣ Марія сидитъ у мотовила, а Іосифъ, отдыхая отъ работы, смотритъ на ребенка, играющаго съ птичкой и собачкой. А на «Воспитаніи Маріи» Елизавета одѣта въ костюмъ XVII вѣка, тогда какъ Марія выглядитъ принцессой Веласкеса.

Цѣлый циклъ такихъ народно-жанровыхъ картинъ былъ соединенъ въ севильскомъ госпиталѣ. Подобно тому, какъ Рафаэль опоэтизировалъ въ Ватиканѣ философію Возрожденія, такъ увѣковѣчилъ Мурильо этику контръ-реформаціи—подвиги христіанской любви къ ближнему и благодѣяніе милостыни. Заповѣдь: «накормите алчущихъ» воплощена въ евангельскомъ чудѣ съ хлѣбами, предписаніе «напойте жаждущихъ» символизировано въ сценѣ, какъ Моисей извлекаетъ воду изъ скалы, исцѣленіе больныхъ—въ исторіи разбитаго параличемъ у источника Виѳезды, подвигъ самаритянина—въ сценѣ, какъ св. Хуанъ ди Діо уноситъ въ госпиталь упавшаго на улицѣ бѣдняка, гостепріимство—въ исторіи блуднаго сына, снова принятаго отцомъ, а уходъ за больными—въ образѣ св. Елизаветы, ухаживающей за прокаженными. Находящаяся въ музеѣ Прадо картина съ св. Ѳомой изъ Вильянуова, раздающимъ милостыню, и хранящаяся въ мюнхенской Пинакотекѣ картина съ тѣмъ же святымъ, исцѣляющимъ хромого, служатъ дальнѣйшими примѣрами того натурализма, съ какимъ онъ воспроизводилъ такія филантропическія темы.

Такими же простонародно-жанровыми картинами являются въ сущности и Мадонны Мурильо. Передъ нами загорѣлая андалузская крестьянка, сидящая съ своимъ ребенкомъ среди одинокаго пейзажа или передъ ветхой стѣной. Если эти картины производятъ тѣмъ не менѣе торжественно-таинственное впечатлѣніе, то это объясняется исключительно той ловкостью, съ какой художникъ умѣетъ писать

глаза. Марія не занята ребенкомъ. Сидя въ фронтальной позѣ, она держитъ Его совершенно спокойно на колѣняхъ. Она—крестьянка и богоносица въ одномъ лицѣ. Какъ она, такъ и Младенецъ смотрятъ на зрителя большими серьезными глазами. Это тотъ же взглядъ, который встрѣчается уже въ «Сикстинской Мадоннѣ» Рафаэля, съ той только разницей, что здѣсь дѣйствіе его еще рафинированнѣе, еще интенсивнѣе. Когда вы смотрите на Мадонну Рафаэля, глазъ вашъ останавливается и на линіяхъ, на статуарной красотѣ фигуры. На картинахъ Мурильо весь центръ тяжести покоится исключительно на таинственныхъ черныхъ глазахъ, съ гипнотизирующей силой врѣзывающихся въ душу зрителя. Тѣми же средствами пользуется Мурильо, изображая въ духѣ барокко, какъ Младенецъ Христосъ задумчиво бродитъ по пустынной степи, или какъ Онъ отдыхаетъ рядомъ съ агнцемъ на развалинахъ языческаго храма, или ведетъ добрымъ пастыремъ съ посохомъ въ рукѣ свое стадо домой. Передъ нами собственно пастушеская тема. Но такъ какъ взоръ мальчика такъ серьезно-таинственъ, васъ вмѣстѣ съ тѣмъ охватываетъ мистическое чувство.

Въ такомъ сочетаніи земного и сверхземного Мурильо не имѣлъ себѣ равныхъ. Изображая рожденіе Маріи, онъ вводитъ насъ въ комнату, гдѣ находятся: врачъ, акушерка и пришедшія въ гости дамы, при чемъ все это воспроизводится совершенно реально; и однако въ толпѣ служанокъ, готовящихъ новорожденному ванну, мелькаютъ ангелы небесные. Когда вы стоите передъ «Благовѣщеніемъ» Мурильо, вамъ кажется, будто вы смотрите въ мансарду швеи. Рядомъ съ Маріей стоитъ корзина съ бѣльемъ. Изображая Марію совершенно юной, еще не распустившейся дѣвушкой, Мурильо однако подчеркиваетъ, что рѣчь идетъ о тайнѣ непорочнаго зачатія. А наверху раскрылось небо и внизъ смотритъ окруженный хороводомъ ангеловъ Богъ-Отецъ.

Удобный случай для такого сочетанія земного съ сверхземнымъ давала Мурильо, естественно, обширная область чудесъ, предчувствій и сновидѣній. Бездѣтные родители хотятъ сдѣлать благочестивое пожертвованіе. Они не знаютъ, какъ? И вотъ ночью имъ является въ бѣлоснѣжномъ одѣяніи Марія и указываетъ на покрытый снѣгомъ Эсквилинъ, гдѣ потомъ, когда папа далъ свое согласіе, и была построена церковь Санта Марія делла Неве. Или: св. Діего, нищенствующій монахъ изъ Андалузіи, былъ такимъ благочестивымъ человѣкомъ и такъ тосковалъ по небесной отчизнѣ, что во время молитвы поднимался въ воздухъ. Случилось это также однажды и тогда, когда въ монастырѣ ожидали высокопоставленныхъ гостей, а Діего исполнялъ обязанности повара. И вотъ когда монахъ и двое кавалеровъ пришли въ кухню посмотрѣть, что дѣлаетъ поваръ, этотъ послѣдній висѣлъ въ воздухѣ, точно пригвожденный. А съ неба спустились, словно добрые гномы, ангелы, которые и исполнили работу благочестиваго брата. Эту сцену очень мило воспроизвелъ Мурильо въ знаменитой, хранящейся въ Луврѣ, картинѣ «Кухня ангеловъ».

Или св. Франциск молится передъ распятіемъ. Вдругъ одна рука Спасителя отдѣляется отъ креста и обнимаетъ пришедшаго въ экстазъ

святого. Или, какъ въ эпоху Савонаролы, Марія является св. Бернару. Въ то самое время, когда св. Феликсъ хочетъ отправиться просить милостыню, съ неба сходитъ Младенецъ Христосъ и опускается на его руки, протягивая ему свое личико для поцѣлуя. Еще охотнѣе, впрочемъ, чѣмъ этого стараго изможденнаго нищаго монаха, навѣщаетъ Младенецъ-Христосъ изящнаго молодого Антонія. Мурильо воспроизвелъ эту сцену безчисленное множество разъ. Въ находящейся въ севильскомъ соборѣ картинѣ онъ приводитъ въ движенье все небо. Антоній молится на колѣняхъ въ своей кельѣ. Вдругъ разверзается потолокъ. Окруженный ликующими ангелами, спускается съ неба Ребенокъ-Христосъ. Находящіяся въ музеяхъ Берлина, Севильи и Петербурга картины на ту же тему—проще. Антоній молится среди пейзажа, Младенецъ-Христосъ становится или садится на его книгу или ложится къ нему на руки и гладитъ его щеку.

Особенно прославился Мурильо, какъ поэтъ непорочнаго зачатія. Этотъ догматъ сталъ именно въ Испаніи въ центрѣ культа. Всѣ севильскіе художники прославили эту великую тайну. Именно эти картины Мурильо и вызвали увлеченіе имъ, когда сто лѣтъ тому назадъ во время наполеоновскихъ войнъ произведенія испанской живописи впервые совершили путешествіе черезъ Пиренеи. Имя его было тогда синонимомъ набожности, красоты, восторженнаго экстаза. Рафаэль и Мурильо были тогда единственными свѣтилами, сіявшими на небосклонѣ искусства. Нынѣ увлеченіе Рафаэлемъ пошло значительно на убыль, а вмѣстѣ съ тѣмъ остыло и восхищеніе картинами Мурильо. Причины этого охлажденія одинаковыя. Мы знаемъ теперь, что Рафаэль не былъ собственно въ строгомъ смыслѣ слова творцомъ, обогатившимъ царство красоты новыми цѣнностями, что онъ ловко соединилъ въ новое единство стиля то, что было до него лучше и своеобразнѣе сказано такими художниками, какъ Перуджино, Леонардо и Микель-Анджело. Такъ обстояло дѣло и съ Мурильо. Онъ былъ первымъ испанскимъ художникомъ, съ которымъ мы познакомились, и произведенія его казались поэтому цѣлымъ вновь открытымъ міромъ. Потомъ мы узнали его предшественниковъ—Риберу, Зурбарана, Кано, и какъ случилось съ Рафаэлемъ, такъ и въ данномъ случаѣ стало яснымъ, что все хорошее въ Мурильо было не ново, уже встрѣчается у болѣе раннихъ художниковъ, а то, что въ немъ было ново, было нехорошо, а именно: та мягкая манера, при помощи которой онъ сглаживалъ рѣзкости своихъ предшественниковъ, разжижалъ слащавостью ихъ суровый характерный стиль.

Мурильо привлекаетъ тѣмъ, что воспроизводилъ такъ симпатично темы контръ-реформаціи. Но онъ теряетъ, какъ только вы вспомните, что всѣ эти темы были обработаны гораздо лучше его предшественниками. И его искусство кажется намъ уже отраженіемъ упадка старой испанской мужественности, переводомъ изображаемыхъ темъ съ испанскаго языка на языкъ міровой. Нѣтъ въ немъ ни рыцарственности Кано, ни мощи Зурбарана, ни силы Риберы. Онъ сдѣлалъ лишь то, что надушилъ фигуры этихъ художниковъ сладенькими духами, которые такъ любы большой публикѣ.

Присмотримся съ этой точки зрѣнія еще разъ къ его важнѣйшимъ произведеніямъ.

Въ своихъ картинахъ съ нищими мальчуганами Мурильо хорошій изобразитель nature morte. Бархатъ персиковъ, синій налетъ на винограднѣ, кору дыни, желтую кожу апельсиновъ, сочныя трещины спѣлыхъ плодовъ, глиняные кувшины и плетеныя корзины онъ пишетъ съ такой дѣловитостью, съ такимъ красочнымъ благородствомъ, какъ немногіе художники. Но гдѣ здѣсь правда жизни? Не дышатъ ли гораздо болѣе полной жизнью грубые грязные босяки Риберы или продавецъ воды Веласкеса? А хорошенькія торговки Мурильо такъ же мало похожи на настоящихъ, какъ пикантныя продавщицы цвѣтовъ, которыхъ въ XVIII вѣкѣ живописалъ Бушэ. Даже своимъ нищимъ мальчикамъ почистилъ онъ ногти, даже ихъ сдѣлалъ онъ банально-миловидными и салонными, такъ что даже тотъ, кто избѣгаетъ прикосновенія съ настоящими нищими, охотно глядитъ на этихъ изображенныхъ на полотнѣ. Вотъ почему эти картины считались шедеврами въ эпоху, когда господствующая эстетика не признавала еще подобныхъ темъ. Вѣдь и въ XIX вѣкѣ салонные мужички нашли себѣ покупателей раньше, чѣмъ крестьяне Милле.

Нѣкоторыя изъ религіозныхъ картинъ Мурильо отличаются, правда, силой и строгостью. Достаточно вспомнить его Ангела-хранителя въ севильскомъ соборѣ или Магдалину въ Прадо, которую онъ изобразилъ, какъ и Рибера, бѣдной, растерзанной, одѣтой въ лохмотья нищенкой. Но даже и здѣсь, когда сравниваешь эти картины съ картинами его предшественниковъ, чувствуется въ большинствѣ случаевъ какой-то недостатокъ: типамъ приданъ отпечатокъ не силы, а будуарной красоты. Поклоненіе пастуховъ послужило темой для всѣхъ испанскихъ художниковъ, для Риберы, Зурбарана и Веласкеса. Картина Мурильо отличается отъ этихъ произведеній только тѣмъ, что руки крестьянъ менѣе мозолисты, а ихъ движенія не такъ мужиковато-неуклюжи. Его «Благовѣщеніе» въ Прадо является не болѣе, какъ слащавой варіаціей аналогичной картины Зурбарана, находящейся въ Сенъ-Тельмо въ Севильѣ. На его написанныхъ для севильскаго госпиталя картинахъ ходятъ, правда, больные на костыляхъ, мальчику промываютъ нарывы на головѣ, нищій обнажилъ колѣно и показываетъ изъѣденную костоѣдомъ берцовую кость. Но всѣ эти мрачныя подробности существуютъ только для того, чтобы тѣмъ ярче сіяла красота самаритянокъ. Изъ двухъ картинъ въ музеѣ Прадо, изображающихъ добраго пастыря, одна привлекаетъ серьезнымъ ясновидящимъ взоромъ мальчика, а на другой—этотъ взоръ такъ слащаво-томенъ, что невольно на память приходитъ Карло Дольчи. Видѣнія Св. Бернара, Франциска изъ Паулы и Бл. Августина очень мило воспроизводятъ составленную изъ книгъ nature morte въ кельѣ ученаго. И однако въ подобныхъ картинахъ Зурбарана все было убѣдительно, именно потому что отсутствовалъ всякій паѳосъ. А Мурильо этого впечатлѣнія не вызываетъ, такъ какъ слишкомъ обильно пользуется красивыми жестами удивленія и сантиментально въ высь вскинутыми взорами.

Нѣкоторыя изъ его изображеній «Непорочнаго Зачатія» производятъ, несомнѣнно, большое впечатлѣніе. Въ живописномъ отношеніи онъ часто очарователенъ, все растворяется у него въ золотистой дымкѣ. Граціозны эти мило-дерзкіе ангелочки, порхающіе въ эѳирѣ, какъ мерцающіе лучи свѣта. Не всегда проникнута и его Мадонна чрезмѣрной восторженностью. Хороша въ особенности его картина въ Прадо, изображающая Марію простой дѣвушкой изъ народа съ широко раскрытыми черными глазами ребенка, удивленно глядящаго въ свѣтъ зажженной елки. Обычно однако даже въ этихъ картинахъ царитъ приторная аффектированная элегантность. У Роеласа и Пачеко все дышало суровой строгостью. Словно застывшая, прекрасная въ своемъ спокойствіи—какъ Немезида Дюрера или Ночь Бёклина—носится Марія надъ ночной землей. Мурильо всему придаетъ, напротивъ, характеръ театральности, кокетливости, подвижности. Строгій хороводъ ангеловъ превращается въ веселыхъ геніевъ Корреджьо, въ шаловливой игрѣ порхающихъ вокругъ Св. Дѣвы. У Роеласа и Пачеко Марія производитъ впечатлѣніе торжественное, какъ статуя—здѣсь, напротивъ, развѣваются и вздуваются одежды. У тѣхъ Марія спокойно скрестила на груди руки, у Мурильо она молитвенно складываетъ ихъ, прижимая ихъ къ груди, и смотритъ въ высь извѣстнымъ томнымъ взоромъ въ духѣ барокко. Въ особенности обѣ находящіяся въ Прадо и въ Луврѣ картины близки своимъ опернымъ экстазомъ къ Карло Дольчи.

Мурильо былъ настоящій фабрикантъ въ области искусства. Съ большей рутиной и расчетливостью, чѣмъ заслужившій въ этомъ отношеніи такую дурную славу Перуджино, повторяетъ онъ трюки и клише, эффектность которыхъ онъ испыталъ. Эти особенности его творчества выступаютъ въ Испаніи рѣзче, чѣмъ за ея предѣлами. Когда въ началѣ XIX ст. французы украсили залы Лувра вывезенными изъ Испаніи картинами Мурильо, они очень умѣло совершили выборъ. Хорошее они взяли, а фабричный товаръ оставили Испаніи.

Постепенный упадокъ испанскаго искусства объясняется отчасти историческими судьбами страны. Произведенія старшаго поколѣнія испанскихъ художниковъ, Теотокопули и Риберы, дышали боевымъ настроеніемъ. Съ страстнымъ увлеченіемъ проповѣдывали они ученіе христіанства, съ лихорадочнымъ фанатизмомъ боролись они противъ паганизма церкви. Гроза реформаціи миновала, а съ ней остыла и страстность. Въ жизнь церкви вторгся шикъ, и святые, недавно еще столь грозные, превратились въ галантерейный товаръ, въ изящныя бездѣлушки.

Съ другой стороны не слѣдуетъ забывать, что міръ, для котораго работалъ Мурильо, уже не былъ обведенъ такой тѣсной стѣной, какъ тотъ, въ которомъ вращались Зурбаранъ и Веласкесъ. Если Веласкесъ творилъ для замкнутаго круга королевской семьи, Зурбаранъ для не менѣе замкнутаго царства монастырей, то Мурильо обращается къ образованнымъ слоямъ столицы. А здѣсь былъ спросъ лишь на такія произведенія, которыя вызывали пріятныя ощущенія. Правду требовалось подсластить, ужасное смягчить, страсть загладить, рѣзкость

сгладить. А такъ какъ Мурильо прекрасно уловилъ вкусъ современнаго ему мѣщанства, былъ онъ такъ понятенъ и мѣщанству XIX в. Между тѣмъ, какъ передъ Зурбараномъ и Веласкесомъ преклонялись только художники, Мурильо сдѣлался любимцемъ публики. А привлекъ онъ къ себѣ сердца тѣми же чертами, которыми толпа восхищалась въ «Весталкѣ» Анжелики Кауфманъ.

Въ такомъ же слащаво-кокетливомъ стилѣ повѣствовалъ о непорочномъ зачатіи и о вознесеніи Магдалины и преемникъ Мурильо, *Хозе Антолинесъ*. А картины младшаго *Эрреры* почти напоминаютъ фееріи съ бенгальскимъ освѣщеніемъ и аккомпаниментомъ оркестра. Всѣ фигуры испанскаго культа освѣщены розовымъ свѣтомъ театральной рампы. Въ облакахъ толпятся ангелы, рефлекторъ бросаетъ эффектный свѣтъ на сцену, а теноръ—иногда его имя: Францискъ, иногда :Эрменгильдъ—возносится на небо, восторженно глядя въ высь и посылая публикѣ воздушные поцѣлуи.

Только въ картинахъ послѣдняго испанца XVII в., въ картинахъ *Хуана де Вальдесъ Леалъ* еще разъ, какъ бы на прощаніе, раздаются мелодіи, звучащія, какъ напѣвы испанскіе. Одна изъ нихъ, написанная для донъ Хуана, нынѣ хранящаяся въ севильскомъ музеѣ, изображаетъ склепъ. Видна чья-то рука и держитъ она вѣсы надъ похожими на гримасы ликами умершихъ. Подпись гласитъ: Finis gloriae mundi. «Конецъ мірской славѣ»—«Хочется заткнуть носъ»,—сказалъ будто бы Мурильо при видѣ этой картины.

И въ самомъ дѣлѣ: надъ ней разлито кошмарное настроеніе морга, пронизывающій запахъ разложенія, который такъ часто и такъ рафинированно воспроизводила новѣйшая испанская историческая живопись.

Рубенсъ.

РУБЕНСЪ: Сенека.

Изъ Испаніи дорога ведетъ во Фландрію, ибо въ XVII в. Фландрія была испанской провинціей. Именно здѣсь свирѣпствовали религіозныя войны. 1566 годъ—годъ торжества иконоборческаго движенія, былъ кульминаціоннымъ пунктомъ могущества протестантизма. Съ пѣніемъ псалмовъ шли по улицамъ пуритане, вторгались въ соборы и монастыри, сжигали и разрушали всѣ произведенія искусства. Въ три дня было уничтожено четыреста церквей и часовенъ, улицы покрылись разбитыми статуями мадоннъ, созданіями древнефламандской скульптуры. Потомъ послѣдовала реакція. Отъ революціонеровъ отдѣлились консервативные элементы. Въ Брюссель явился Альба, чтобы сжать страну желѣзной рукой. Фландрія стала на сѣверѣ крѣпкимъ оплотомъ іезуитизма. Надъ страной повѣяло воздухомъ испанскаго двора. Архіепископъ Альбертъ и дочь Филиппа II Изабелла, управлявшіе страной, какъ провинціей испанской короны, всюду сооружали монастыри и церкви. Словно туча саранчи опустилась на страну толпа чужеземныхъ поповъ.

При такихъ условіяхъ слѣдовало бы ожидать, что во Фландріи возникнетъ такое же, какъ и въ Испаніи, искусство,—искусство, въ которомъ мрачный фанатизмъ сливается съ горячимъ дыханіемъ мечтательной и фанатической религіозности. И однако на самомъ дѣлѣ

этого нѣтъ. Въ церквахъ нѣтъ того удушливаго настроенія, того мистическаго полумрака, которые царили въ испанскихъ храмахъ. Вы словно входите въ огромные пышные залы. Отъ всего вѣетъ праздничнымъ блескомъ, золотомъ сверкающей роскоши. А среди этого пышнаго праздничнаго блеска всюду не менѣе пышныя, обвѣянныя праздничнымъ настроеніемъ, картины. Тамъ, въ Испаніи, краски мрачны, здѣсь, напротивъ, преобладаетъ сіяющій, ликующій красный цвѣтъ. Тамъ—аскетизмъ и фанатизмъ, здѣсь—необузданная чувственность. Тамъ—умерщвленіе плоти, здѣсь—пышущій здоровіемъ, преисполненный жизнерадостности эпикуреизмъ. Это покажется почти необъяснимымъ явленіемъ, если принять во вниманіе пуританскую чопорность, которой отличалась при своемъ выступленіи контръ-реформація. Художникамъ было запрещено изображать наготу, дабы «не оскорбить Бога и не ввести въ соблазнъ людей». Даже статуарная нагота на «Страшномъ Судѣ» Микель Анджело показалась столь предосудительной, что Даніеле да-Вольтерра получилъ приказъ облечь нагія фигуры въ тряпки. А на картинахъ фламандскихъ мастеровъ нагія тѣла текутъ, какъ бурный потокъ, тѣла жирныя, пухлыя, не холодныя, какъ камень, а преисполненныя горячей животной жизни. Начавъ запрещеніемъ изображать наготу, контръ-реформація завершилась въ области искусства апоѳеозомъ плоти. Сначала античныя статуи были устранены съ публичныхъ мѣстъ или—если онѣ были одѣты—превращены путемъ измѣненія ихъ аттрибутовъ въ христіанскихъ святыхъ. Художники боялись вступать въ царство античныхъ легендъ. А фламандскіе мастера вращаются въ кругу олимпійскихъ боговъ и богинь больше, чѣмъ въ кругу святыхъ церкви, пользуются одинаково античными и христіанскими сюжетами для того, чтобы слагать ликующіе гимны въ честь плоти. А церковь не призываетъ ихъ на судъ инквизиціи, какъ она поступила съ Паоло Веронезе,—нѣтъ, она съ улыбкой даетъ имъ свое благословеніе. Католицизмъ контръ-реформаціи, первоначально такой безжалостно суровый, становится во Фландріи жизнерадостной религіей, пекущейся не только о душевномъ благѣ своихъ дѣтей, но и о ихъ плотскихъ потребностяхъ.

Объясняется это странное явленіе тѣмъ, что духъ контръ-реформаціи долженъ былъ во Фландріи считаться съ чувственнымъ темпераментомъ здороваго, жаждавшаго наслажденій народа. Когда вы путешествуете по Испаніи, вы нигдѣ не увидите ничего зеленаго, сочнаго, мягкаго—ни болота, ни лѣсочка, ни луговъ, почти нѣтъ и нивъ. Это—безплодная, суровая, строгая природа, подавленная солнечной жарой, лишенная лѣсовъ и растительности, это—тянущаяся въ безконечность, сковывающая и подавляющая умъ нирвана. Фландрія, напротивъ, страна жирная и тучная. Передъ вашими взорами растилаются плодородныя равнины, гдѣ упитанныя коровы отдыхаютъ на поросшей камышемъ болотистой почвѣ. Огороды, насыщенныя дождевой водой, дороги чередуются съ болотистыми лѣсами. Что здѣсь сказано о пейзажѣ, приложимо и къ людямъ. Какое удовольствіе смотрѣть въ Брюсселѣ на этихъ дѣвочекъ, похожихъ на женщинъ, на этихъ дамъ съ ихъ эластичной раскачивающейся походкой, съ ихъ широкими

выпуклыми бедрами. Такая же нотка fecondité должна была стать отличительной чертой и фламандскаго искусства.

Надо принять во вниманіе и различіе въ настроеніи обѣихъ эпохъ. Исторія искусства отъ 1560 г. по 1650 г. иллюстрируетъ исторію контръ-реформаціи. Когда началось реформаціонное движеніе, церковь находилась въ опасности. Передъ ней стоялъ вопросъ: быть или не быть. Потомъ ея могущество расцвѣло пышнѣе, чѣмъ прежде. Церковь воинствующая—ecclesia militans—превратилась въ церковь торжествующую—ecclesia triumphans. Въ особенности покореніе Фландріи было однимъ изъ удивительныхъ результатовъ энергіи и активности іезуитовъ, сознательно преслѣдовавшихъ свою цѣль. Въ произведеніяхъ эпохи барокко и отражается торжество католицизма. Въ борьбѣ – залогъ побѣды. Сначала, въ эпоху Караваджіо и Риберы, картины были проникнуты серьезнымъ, мрачнымъ, боевымъ духомъ. Теперь отъ нихъ вѣетъ праздничнымъ, ликующимъ настроеніемъ. Съ побѣдной музыкой, провозглашавшей его побѣду, обходилъ іезуитизмъ всю Фландрію. Іезуиты не боялись искусства. Тѣмъ болѣе, что послѣднее оказало имъ важныя услуги въ дѣлѣ обращенія страны. Быстрѣе, чѣмъ это могъ бы сдѣлать мечъ, привлекъ католицизмъ умы тѣмъ, что противополагалъ пуританскому рвенію иконоборцевъ ослѣпляющую пышность праздничнаго богослуженія. Даже дочь Густава Адольфа, Христина, подпала артистическому очарованію католической религіи. Не былъ ужъ опасенъ и гуманизмъ, крайности котораго когда-то и вызвали контръ-реформацію. Выступая снова, какъ покровительница науки, церковь могла только выиграть. Сначала возставшая противъ духа Возрожденія, контръ-реформація становится затѣмъ наслѣдницей эллинизма Ренессанса.

Рубенсъ—имя художника, которому досталось это наслѣдство, который слилъ оба до сихъ поръ разъединенныхъ міра Возрожденія и контръ-реформаціи въ новое величественное художественное цѣлое.

Многіе не выносятъ Рубенса. Ихъ отталкиваетъ та выставка мяса, которую онъ устраиваетъ въ своихъ картинахъ. Эта чувственность, не знающая тоски, душевнаго трепета, стремящаяся только къ физическому удовлетворенію, кажется имъ животной. Въ особенности въ тѣ годы, когда въ модѣ были прерафаэлиты, въ кружкахъ эстетовъ считалось признакомъ хорошаго тона находить Рубенса грубымъ. Тогда Бёрнъ-Джонсъ написалъ свою извѣстную картину «Любовь среди развалинъ». Тамъ, гдѣ когда-то кипѣла жизнь, гдѣ люди ласкали и цѣловали другъ друга, пріютились два существа. Ихъ тоже связываетъ любовь. А отъ колоннъ, когда-то здѣсь вздымавшихся, остались только ветхіе обломки, отъ розъ, когда-то здѣсь расцвѣтавшихъ, уцѣлѣли только засохшія вѣтки. Такъ и любовь этихъ поздно-рожденныхъ не болѣе, какъ печальное отреченіе, грустное нематеріальное соприкосновеніе двухъ душъ. Словно боясь привидѣній, прижимаются они другъ къ другу. Тѣло ихъ умерло, живы только ихъ души. Само собой понятно, что люди, восторгавшіеся подобными картинами, не могли понять Рубенса. Нынѣ полоса декадентскихъ настроеній, къ счастію, миновала. Образы Бёрнъ-Джонса съ ихъ безплоднымъ само-

сожигающимъ томленіемъ насъ уже не привлекаютъ. Съ тѣмъ большимъ восхищеніемъ смотримъ мы на Рубенса, произведенія котораго вызываютъ въ насъ не скорбное чувство, будто мы стоимъ у предѣльной черты, а мысль, что безсмертное сердце природы будетъ биться такъ же крѣпко и радостно до скончанія вѣковъ, какъ билось оно въ первый день творенія.

При имени «Рубенсъ» вспоминается изреченіе Теофиля Готье: «Вѣчно только искусство, преисполненное силы» (L'art robuste seul a l'eternité), или слова гётевскаго Фауста: «Вѣрнѣе было бы: въ началѣ была сила» (Es sollte stehn: im Anfang war das Wort).

«Гони природу, она все же скажется»—Naturam expellas furca, tamen usque recurret. Эпоха, когда выступилъ Рубенсъ, подтверждаетъ правильность этой поговорки. Подвергнувъ опалѣ чувственность, искусство контръ-реформаціи впало въ неестественность и противоестественность. Чувственность Антонія, который обнимаетъ, дрожа отъ вожделѣнія, розовое тѣльце Младенца, такъ же нездорова, какъ и чувственность монаха, влюбленнаго въ Дѣву Марію. Восторжествовало настроеніе, истязующее плоть, разжигающее кровь. Отъ подобной истерической возбужденности Рубенсъ снова вернулъ искусство къ силѣ, къ здоровью. Все его творчество является единымъ сплошнымъ протестомъ противъ догмата непорочнаго зачатія. Не простая случайность, если онъ такъ часто изображалъ животныхъ: львовъ, тигровъ, леопардовъ, кабановъ и волковъ. Ибо въ немъ самомъ было что-то напоминающее красивое, преисполненное силы животное. Онъ врывается въ міръ разгоряченной фантазіи словно кентавръ, словно одно изъ тѣхъ доисторическихъ существъ, въ которыхъ человѣческая голова соединена съ туловищемъ коня, съ силой, дикостью и чувственностью животнаго. Не отреченіе прославляетъ онъ, а страсть, не безплодный, психическій экстазъ, а физическую силу, побѣдоносно рвущуюся наружу. Возбужденнымъ видѣніямъ отшельниковъ противополагаетъ онъ здоровыя вожделѣнія животнаго, духовной эротикѣ Терезы—чувственный экстазъ человѣка, стоящаго близко къ природѣ. Въ странѣ, гдѣ во славу религіи текли потоки крови, онъ воспѣваетъ неизсякающую производительность природы. Въ исторіи живописи его выступленіе знаменуетъ такой же приблизительно моментъ, какъ тотъ, когда сто лѣтъ раньше на смѣну аскетизму эпохи Савонаролы пришла торжествующая чувственность эпохи Леонардо. Разница лишь въ томъ, что всѣ тогдашнія произведенія кажутся наивными и нравственными въ сравненіи съ оргіей, которая теперь началась. Безплодная психическая экзальтація, въ которую впалъ неокатолицизмъ, лихорадочно возбудила чувственность. И теперь кажется, будто уничтожены всѣ оплоты: съ такой стихійной силой проявляется она теперь, все низвергая и разрушая.

Въ Вѣнѣ хранится картина Рубенса: «Отшельникъ и спящая Анджелика»,—отшельникъ, трепеща отъ желанія, созерцаетъ нагое тѣло пышной, распростертой на бѣломъ ложѣ женщины. Таково было настроеніе эпохи. Люди жаждали тѣла. Изъ глубины этого настроенія и породило столѣтіе художника, прославлявшаго великую животную

жизнь космоса съ такой убѣдительной силой, съ такимъ брызжущимъ паѳосомъ!

Хранящаяся въ Луврѣ Кермессъ Рубенса и тѣ салонныя вещи, которымъ онъ далъ названіе Conversations à la mode, служатъ какъ бы вступленіемъ къ его твореніямъ. На первой изъ этихъ картинъ мужчины и женщины сошлись для дикой оргіи не въ кабакѣ, не передъ дверью харчевни, а на широкомъ открытомъ полѣ. Одинъ обхватилъ рукой животъ женщины, другой съ крикомъ поднялъ ее въ воздухъ, третій прижимается къ ней руками и ногами, грудью и устами, а четвертый бросаетъ ее на землю и готовъ ее изнасиловать, какъ хищный звѣрь. Мужики превратились у Рубенса изъ неуклюжихъ и глуповатыхъ существъ въ сатировъ, въ нѣчто похожее на стихійныхъ духовъ полей. Въ свѣтскомъ обществѣ нравы отличаются большимъ лоскомъ. Но и здѣсь та же тема. Передъ фонтаномъ съ статуей женщины, изъ полныхъ грудей которой бьютъ густыя струи воды, расположились дамы и кавалеры. Одна пара готовится танцовать , тамъ дальше молодые люди играютъ на лютнѣ, а вотъ приближаются красавицы-женщины, окруженныя амурами. Венеціанская Santa Conversazione стала Conversation à la mode. Или можно выразиться иначе: тѣма, когда-то разработанная Джіорджіоне въ своихъ идилліяхъ, повторяется здѣсь съ тѣмъ отличіемъ что сдержанное спокойствіе Ренессанса уступило мѣсто необузданности барокко.

Въ этихъ двухъ картинахъ заключенъ весь Рубенсъ. Люди хотѣли видѣть и своихъ боговъ такими, какими они были сами.

Хотя кисть Рубенса охватываетъ всѣ виды живописи—религіозную и миѳологическую, пейзажную и портретную, человѣка и животныхъ,—все объединено у него единой общей мыслью: горячей пылающей чувственностью. Послѣ того, какъ люди такъ долго изнывали въ истерическомъ томленіи, потребность насладиться жирнымъ тѣломъ была такъ велика, что при всемъ видимомъ различіи сюжетовъ тема въ сущности остается все той же—все тѣмъ же апофеозомъ плоти.

Нельзя также утверждать, что Рубенсъ прошелъ извѣстное развитіе. Люди съ такимъ первобытно-непосредственнымъ талантомъ родятся готовыми. На путь-дорогу они получаютъ огромный капиталъ. Имъ они и распоряжаются, тратя его съ равнодушіемъ расточителей. Мѣнялся, правда, колоритъ его картинъ: сначала темный, онъ становится потомъ все болѣе яркимъ и солнечнымъ. Мѣняется съ теченіемъ времени и его рисунокъ: сначала—мелочной и детальный, онъ потомъ становится все болѣе размашистымъ и свободнымъ. Подобныя метаморфозы переживаетъ, однако, любой художникъ. Ученикъ итальянскихъ tenebrosi, Рубенсъ присвоилъ себѣ ихъ гамму. Потомъ, ставъ Рубенсомъ, онъ перешелъ къ своимъ собственнымъ яркимъ и сверкающимъ гармоніямъ. Когда онъ началъ работать, онъ воспроизводилъ то, что ему показывала природа. Потомъ, ставъ мастеромъ въ своемъ дѣлѣ, онъ подчинялъ ее себѣ. Не считаясь съ моделью, свободно, con maestria, писалъ онъ свои фигуры.

Однимъ какимъ-нибудь мазкомъ, однимъ пятномъ свѣта умѣлъ онъ наложить печать своего духа, своей личности даже на работы, испол-

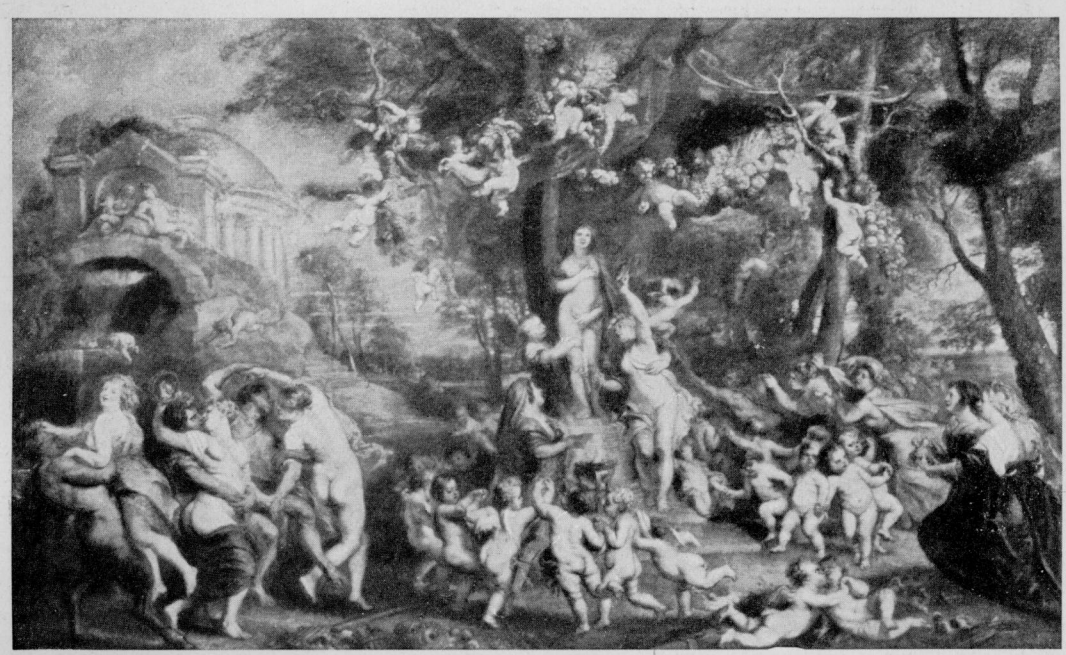
ненныя на заказъ,—а былъ онъ, какъ извѣстно, придворнымъ поставщикомъ всѣхъ европейскихъ монарховъ и въ качествѣ такового начальникомъ надъ цѣлой арміей художниковъ, работавшихъ на него.

Лучше всего мы сможемъ обозрѣть произведенія Рубенса, если будемъ исходить изъ темъ, лежащихъ въ ихъ основѣ.

Какъ человѣкъ, Рубенсъ былъ типическимъ представителемъ Ренессанса. Онъ—художникъ и придворный въ одномъ лицѣ. Какъ Тиціанъ, онъ стоитъ на высотахъ жизни. Тиціанъ и приходитъ на память, когда присматриваешься къ его миѳологическимъ картинамъ. Мимо насъ проходятъ, естественно, всѣ темы барокко—Сенека въ ваннѣ открываетъ себѣ жилы, Томирисъ упивается кровью Кира, Меркурій убиваетъ Аргуса, вокругъ окровавленной головы Медузы вьются змѣи, Персей освобождаетъ Андромеду. Кимонъ питается молокомъ своей дочери Перы. Но уже эти картины похожи на картины его предшественниковъ только названіемъ. Сюжетъ о Кимонѣ и Перѣ иллюстрировалъ идею Caritas romana. Рубенсъ изображаетъ не исхудалаго, умирающаго съ голода старика, а упитаннаго великана, пьющаго молоко молодой женщины, съ наслажденіемъ, какъ гастрономическое лакомство. Тема объ Аргусѣ, убиваемомъ Меркуріемъ, была собственно сценой мученичества. А въ центрѣ картины Рубенса на дымящейся землѣ стоитъ корова, символъ плодородія. Сценой мученичества была и исторія скованной Андромеды. Рубенсъ же переноситъ центръ тяжести на удивительно разработанное тѣло молодой женщины или на Персея, приближающагося къ ней въ сверкающей бронѣ, въ развѣвающемся красномъ плащѣ, на гордомъ ржущемъ конѣ. Въ воздухѣ порхаютъ амуры, пуская стрѣлы въ Андромеду. Сцена мученичества превратилась подъ его кистью въ гимнъ любви.

Подобно тому, какъ Рубенсъ вновь насытилъ эти темы эпохи барокко духомъ Возрожденія, онъ первый снова подошелъ безъ предвзятой мысли и ко всѣмъ другимъ сюжетамъ, послѣ Тиціана не воспроизводившимся больше въ живописи. Выше мы старались показать, какъ въ изображеніяхъ Амура отражается психологія различныхъ эпохъ. Въ дни Савонаролы изображали, какъ его связываетъ Цѣломудріе. Потомъ наступилъ моментъ освобожденія. Возникли картины Корреджіо, Пармеджіанино и Тиціана, изображающія, какъ Эросъ мастеритъ себѣ лукъ или какъ Венера снаряжаетъ его на войну. Въ живописи эпохи контръ-реформаціи Амуръ снова предстаетъ передъ нами скованнымъ. Хранящаяся въ музеѣ въ Неаполѣ картина Скидоне «L'amore che riposa» изображаетъ, какъ онъ сидитъ грустно и бездѣятельно среди пейзажа. Доменикино изображаетъ, какъ Психея пытается поймать маленькаго уносящагося въ небо Амура, Гвидо-Рени—какъ небесная любовь сжигаетъ его стрѣлы, а Пуссенъ, какъ эроты хоронятъ его, слѣдуя торжественной процессіей за его гробомъ. Рубенсъ снова воскресилъ Эроса. На его мюнхенской картинѣ Амуръ насилуетъ въ видѣ полуголаго фавна свою молодую жену, на находящейся въ Генуѣ картинѣ онъ кладетъ свою руку на ея пышную грудь, тогда какъ впереди идетъ, качаясь и шатаясь, толстый сатиръ.

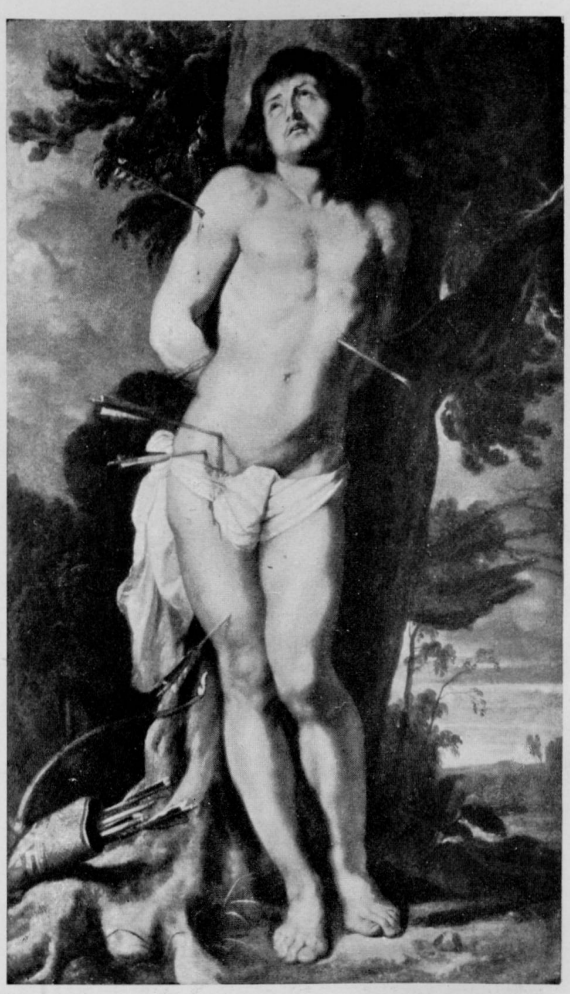
Такова эротика Рубенса.



Рубенсъ: *Праздникъ Венеры.*

Рубенсъ: *Діана на охотѣ.*

Рубенсъ: *Портретъ Елены Фурманъ (второй жены Рубенса)*



Рубенсъ. *Св. Себастіанъ*

О его картинахъ на античныя темы написана цѣлая книга. Авторъ ея доказываетъ, что въ этихъ 280 картинахъ воспроизводятся почти всѣ темы, встрѣчающіяся у Гомера, Вергилія и Овидія, у Плутарха и Ливія. Авторъ этого научнаго труда однако напрасно такъ старался. Рубенсъ любилъ античный міръ только потому, что любилъ здоровую жизнь женскаго тѣла, потому что онъ давалъ ему возможность выразить свой восторгъ передъ брызжущей силой, передъ бурными движеніями. Эти слова уже указываютъ на то, что отличаетъ его античныя картины отъ аналогичныхъ произведеній Тиціана. Послѣ недавняго господства мистическаго экстаза и трансцендентнаго томленія люди хотѣли наслаждаться тѣлесно. И вотъ снова всплываютъ всѣ тѣ темы, которыми художники Ренессанса когда-то пользовались, чтобы прославить сіяющее великолѣпіе нагихъ человѣческихъ тѣлъ. Но если сущностью Ренессанса было благородное спокойствіе, то сущностью барокко были дикія движенія. При взглядѣ на миѳологическія картины Тиціана вспоминаются эллинскія термы, гдѣ благородныя фигуры въ классическомъ спокойствіи предаются отдыху. Въ античныхъ картинахъ Рубенса царятъ, напротивъ, крикливыя движенія, титаническіе жесты, свойственные барокко. Далѣе: Тиціанъ, лучшій художникъ Возрожденія, былъ вмѣстѣ съ тѣмъ и скульпторомъ: онъ пользовался свѣтомъ, чтобы лучше выявить красоту пластическихъ формъ. Рубенсъ, художникъ эпохи барокко, былъ только живописцемъ. Передъ вами уже не статуи, а живыя тѣла, на жирной кожѣ которыхъ свѣтъ играетъ сотней отсвѣтовъ.

Для Рубенса не существовало, разумѣется, разнообразія типовъ. Если кватрочентисты любили все стройно-юношеское, а чинквеченгисты—благородную полноту, то у Рубенса вы видите только пышныя, тучныя тѣла. Постоянно повторяются у него тѣ же дебелыя героини, съ русыми волосами, голубыми глазами и могучими бедрами. И изображаетъ онъ ихъ не въ состояніи покоя, а всегда въ бурныхъ движеніяхъ борьбы.

Разсмотримъ съ этой точки зрѣнія его миѳологическія картины. Тему о праздникѣ Венеры воспроизвелъ уже Тиціанъ. Но какая разница между нимъ и Рубенсомъ! Благородная сдержанность Тиціана стала у него дикой оргіей. Высится статуя богини. Пляшутъ граціи. Кружатся въ хороводѣ эроты, кувыркаются въ воздухѣ амуры. Съ тамбуриномъ въ рукѣ мчатся фавны и фавниски. Сатиры поднимаютъ въ воздухъ нимфъ или обнимаютъ ихъ тѣло въ дико-чувственномъ опьяненіи. Вообще Венера часто появляется въ произведеніяхъ Рубенса. Но никогда передъ нами та спокойно распростертая богиня, которую увѣковѣчили венеціанцы. Тѣло ея интересовало Рубенса только въ движеніи, только въ экстазѣ страсти. Изображая судъ Париса, онъ не дѣлаетъ различія между богинями—цѣломудренная Паллада и почтенная Юнона у него такія же тучныя женщины, какъ Афродита. Необходимо сопоставить его картину съ танцующими граціями съ аналогичной картиной Рафаэля, чтобы почувствовать различіе между пластикой и живописью. У Рафаэля—мраморная упругость. Здѣсь, у Рубенса,вы точно проводите, лаская рукой, по жир-

ному тѣлу, которое поддается подъ давленіемъ вашихъ пальцевъ. Діану всѣ художники: Корреджіо, Тиціанъ, Доменикино, Альбани и Гверчино изображали стройной амазонкой. Рубенсъ поступаетъ иначе. Съ копьемъ въ рукѣ преслѣдуетъ она оленя, или она возвращается побѣдительницей съ добычей, или она послѣ охоты снимаетъ сандаліи, чтобы искупаться, или она заснула съ своими нимфами среди убитой дичи, подходятъ сатиры и между дѣвушками и ними разгорается отчаянная битва. Но всегда Діана такая же жирнотѣлая, какъ Афродита, словно она проводитъ свою жизнь на мягкихъ подушкахъ ложа, а не преслѣдуя оленя съ копьемъ въ рукѣ. Вакхъ у Рубенса—винный боченокъ. Даже Ганимедъ, похищаемый орломъ, имѣетъ у него бедра, какъ женщина.

Такія сцены борьбы и похищенія встрѣчаются у Рубенса чрезвычайно часто. Борей, богъ вѣтра, похищаетъ Орихтію, мчатся кентавры среди пейзажа въ дикой охотѣ за любовью, преслѣдуя самку. На картинѣ, изображающей битву амазонокъ, у моста—какъ въ «Битвѣ при Кадорѣ» Тиціана—сошлись воины Тезея съ воинствующими женщинами. Кони ржутъ, поднимаются на дыбы, мчатся, одичавшіе отъ страха. Мужчины и женщины набрасываются другъ на друга, нагія женскія тѣла, упавъ съ коней, лежатъ въ самыхъ разнообразныхъ позахъ на землѣ. На картинѣ «Похищеніе дочерей Левкиппа» кажется страннымъ, какъ могли обѣ дамы, которыхъ похищаютъ двое мужчинъ, очутиться безъ костюма въ такой отдаленной мѣстности, но красивая спина одной и крѣпкія бедра другой служатъ достаточнымъ объясненіемъ для этой наготы. Даже кони ржутъ отъ радости, что имъ придется нести на себѣ такую восхитительную ношу.

Картины съ сатирами, все сызнова варьирующія стихъ: Und in wütendem Erglühen hält der Faun die Nymphe fest (Весь во власти дикой страсти, крѣпко держитъ нимфу фавнъ), и вакханаліи, воспроизводящія in fortissimo тему о пьянствѣ и сладострастіи, знаменуютъ собой апогей того, что Рубенсъ создалъ во славу бурной чувственности. Сатиры Тиціана похожи на благородныя классическія статуи. Это—существа, которыя даже въ моментъ опьяненія сохраняютъ свое прирожденное благородство. Сатировъ Рубенса можно было бы встрѣтить на фламандской ярмаркѣ. Они—родственники людей, изображенныхъ на святочныхъ пирушкахъ Іорданса, съ той только разницей, что у Рубенса все доведено до героическихъ размѣровъ. Словно проносится необузданная стихійная сила. Человѣкъ, какъ половое существо, обнаруживается здѣсь во всей своей силѣ. Съ стихійнымъ мастерствомъ переданъ въ старомъ, шатающемся, какъ катящаяся бочка, Силенѣ состояніе пьянаго человѣка. На землѣ распростерты жирныя женскія тѣла. Козлоногіе малыши съ лысыми головками и комическими старческими личиками сосутъ наполовину сладострастно, наполовину жадно похожую на вымя грудь пьяной матери. Въ дикомъ экстазѣ, въ бурныхъ сплетеніяхъ прижимаются вздутыя тѣла толстыхъ фавновъ къ бѣлымъ тѣламъ нагихъ нимфъ. Иногда въ пьяной толпѣ мелькаютъ пахнущія жиромъ негритянки.

Отъ миѳологическихъ картинъ аллегорическія отличаются только названіемъ. Въ особенности любилъ Рубенсъ изображать четыре части свѣта. Среди болотистаго пейзажа отдыхаютъ толстые морскіе боги въ вѣнкѣ изъ запачканнаго иломъ тростника, а кругомъ собрались пышущіе силой звѣри—гіены, леопарды, гиппопотамы и носороги съ лоснящейся отъ жира кожей. Приблизительно такъ же поступалъ Рубенсъ и тогда, когда по заказу исполнялъ сухія историческія темы. Въ своемъ извѣстномъ циклѣ картинъ изъ жизни Маріи Медичи онъ изображаетъ эпоху, свидѣтелемъ которой былъ самъ, событія, въ которыхъ онъ самъ участвовалъ, какъ дипломатъ. Факты, какъ таковые, были для художника едва ли интересны. Марія Медичи родилась, обвѣнчалась, родила, овдовѣла, была назначена регентшей, разсорилась съ сыномъ и снова съ нимъ помирилась. Всѣ эти факты представитель исторической живописи XIX в. запротоколировалъ бы съ геніальностью газетнаго корреспондента. Подъ кистью Рубенса и этотъ сюжетъ становится гимномъ красотѣ. Весь Олимпъ приводитъ онъ въ движеніе. Въ почтенное собраніе историческихъ фигуръ въ брыжахъ врываются нагіе геніи, боги и богини. Наяды исполняютъ роль гребцовъ на кораблѣ королевы-невѣсты, шаловливые эроты несутъ ея тяжелый шлейфъ изъ парчи. Обнажена, конечно, «истина» которую поднимаетъ въ воздухъ богъ времени; пышной наготой блещутъ и мрачныя парки, ткущія жизненную нить королевы.

Наложилъ Рубенсъ печать своего духа и на свои портреты. На немъ особенно наглядно видно, что художникъ-портретистъ возсоздаетъ не столько свои модели, а самого себя. Рубенсъ былъ типичнымъ художникомъ барокко. На его портретахъ прибытіе героя оповѣщаютъ обыкновенно трубные звуки. Изъ земли вырастаютъ колонны. Развѣваются портьеры. Обычныя для барокко великолѣпныя украшенія образуютъ эффектную кулису на фонѣ, на которой выступаютъ изображенные люди. А они, стоящіе среди этого пышнаго богатства—всѣ здоровы, полнокровны, преисполнены жизни, какъ самъ Рубенсъ. Всѣ изображенныя имъ лица—разныя варьяціи его собственной личности; въ ихъ глазахъ, въ здоровомъ цвѣтѣ лица есть что-то родственное ему; всѣ они такъ же здоровы, какъ онъ, чувствуютъ себя такъ же хорошо, какъ онъ, всѣ они счастливы, что живутъ на землѣ, и быть можетъ, не столько потому, что они сами такъ чувствуютъ, а потому, что художникъ передалъ имъ частицу собственной черезъ край бьющей жизнерадостности. Своимъ героямъ Рубенсъ придаетъ героическія очертанія, или портреты онъ пишетъ въ возвышенно-героическомъ стилѣ, дѣлаетъ изъ нихъ могучія личности, брызжущія силой, мужествомъ и активностью.

Въ особенности привлекаютъ, конечно, картины, изображающія его самого и его двухъ женъ. На первой изъ этихъ картинъ онъ сидитъ въ бесѣдкѣ съ Изабеллой Брантъ, съ которой обвѣнчался въ 1609 г. послѣ своего возвращенія изъ Италіи. Этотъ двойной портретъ выписанъ еще острымъ кончикомъ кисти, со всевозможными подробностями, а краски еще довольно жестки. Въ лицѣ Елены Фурманъ,—шестнадцатилѣтней дѣвушки, на которой онъ женился въ 1630 г., пяти-

десяти четырехъ лѣтъ отъ роду, онъ нашелъ тотъ женскій типъ, который былъ ему ближе другихъ. Остается неизвѣстнымъ, изображалъ ли онъ Елену Фурманъ въ своемъ, въ рубенсовскомъ стилѣ, или же смотрѣлъ онъ на всѣхъ женщинъ сквозь призму Елены Фурманъ. Какъ бы тамъ ни было, вы встрѣчаете въ его произведеніяхъ все снова и снова эту пряную блондинку, даже тамъ, гдѣ рѣчь идетъ не о портретахъ. Она—фламандская Елена, точно созданная природой спеціально для него. Здоровый цвѣтъ лица, пышные русые волосы, чувственный ротъ и полная грудь создаютъ образъ чисто рубенсовской красоты. На одной картинѣ (въ Вѣнѣ) она стоитъ голая; только шуба наброшена на молодое цвѣтущее тѣло. Обычно же она одѣта въ богатый костюмъ, какъ подобаетъ женѣ посланника, въ черное или желтое шелковое платье, на шеѣ, на рукахъ блестятъ толстыя нити жемчужинъ.

Иногда она играетъ на музыкальномъ инструментѣ, въ шелестящемъ шелковомъ платьѣ, какъ св. Цецилія, а вокругъ нея рѣзвятся нагіе ангелочки. Иногда она сидитъ на окаймленной колоннами террасѣ своего замка съ голымъ сынкомъ на колѣняхъ. Даже на картинѣ, изображающей ее въ сельскомъ костюмѣ, гуляющей съ мужемъ въ усаженномъ тюльпанами саду антверпенской виллы, ее сопровождаетъ одѣтый въ красное пажъ.

Подобно тому, какъ Рубенсъ женился на женщинѣ, которая выглядѣла такъ, какъ будто онъ самъ ее написалъ, такъ писалъ онъ другихъ такими, какъ будто онѣ принадлежали къ ея семьѣ. Аристократы и ученые, мужчины и дамы—всѣ они пышутъ цвѣтущимъ здоровьемъ, полнокровной бьющей черезъ край жизнью. Даже ученые не похожи на блѣдныхъ кабинетныхъ отшельниковъ, ведущихъ сидячій образъ жизни. Они скорѣе напоминаютъ военныхъ, привыкшихъ ночевать подъ открытымъ небомъ. Даже лица, которыя онъ изобразилъ въ 1628 г. въ бытность свою при испанскомъ дворѣ, не отличаются, какъ у Веласкеса, вырождающейся красотой вымирающихъ поколѣній. Усталый Филиппъ IV, холодная Изабелла Бурбонская, блѣдный Фердинандъ являются у него здоровыми, цвѣтущими и жизнерадостными людьми.

Какъ ни значительно число этихъ придворно-офиціальныхъ портретовъ, мы едва ли ошибемся, если скажемъ, что красивое сильное животное было Рубенсу милѣе разслабленнаго испанскаго гранда. Картины, изображающія животныхъ, давали ему возможность излить свое увлеченіе животностью. Изображать животныхъ, въ дикой схваткѣ бросающихся другъ на друга, схватывающихъ противника, рвущихъ его зубами—не было для Рубенса задачи лучше этой. Только на одной картинѣ животныя находятся въ состояніи покоя. Я имѣю въ виду пасущихсяословъ (въ коллекціи Сольтманъ), гдѣ его занимала задача воспроизвести свѣтъ, играющій на длинноволосой шерсти животныхъ. Обычно же и здѣсь рѣчь идетъ о движеніи. Рубенсъ воспроизводитъ только хищниковъ: въ особенности любилъ онъ изображать охоту за львами, когда левъ бросается дикимъ прыжкомъ на лошадей и людей. Животныя, вздымающіяся на дыбы, задыхающіяся отъ напря-

женія, въ остервенѣніи разрывающія другъ друга на части—вотъ содержаніе такихъ картинъ. Мчатся съ ржаніемъ лошади съ могучими ягодицами. Гіены приготовились къ прыжку. Львы безжалостными когтями рвутъ на части всадника. Только Делакруа снова сумѣлъ создать въ XIX в. картины, проникнутыя такимъ бурнымъ паѳосомъ.

Пейзажи Рубенса дополняютъ его картины изъ животнаго міра. Каково ихъ содержаніе? Сухая, бѣдная, безплодная природа? Интимные уголки и тихія уютныя мѣстечки? Конечно, нѣтъ! Подобно тому, какъ Рубенсъ въ качествѣ творца историческихъ картинъ любилъ только мясистое и жирное тѣло, только оба полюса брызжущей черезъ край чувственности и бѣшеной борьбы, такъ писалъ онъ и природу только жирно-дородную и взбудораженную вспышками стихійныхъ силъ. На одной изъ его находящихся въ Мюнхенѣ картинъ на авансценѣ стоитъ корова, которую доятъ. Ея жирное, отъ избытка молока готовое разорваться вымя символизируетъ настроеніе, разлитое надъ землей. На другой картинѣ на небѣ расцвѣла радуга. Затихла борьба стихій. Все блеститъ отъ влажности. Деревья радуются, какъ толстощекія дѣти, получившія свой завтракъ. Другіе пейзажи Рубенса хранятся въ Виндзорѣ, въ Вѣнѣ, во Флоренціи. Здѣсь обычно стихія бушуетъ во всей своей силѣ. Надъ могучими верхушками деревьевъ мчится бѣшеная буря, изъ грозовыхъ тучъ падаютъ на землю молніи. Вода выступаетъ изъ своихъ береговъ, унося въ своемъ бурномъ теченіи старыя деревья и огромныхъ быковъ. Или Рубенсъ повѣствуетъ о пьяной радости земли, которую орошаетъ оплодотворяющій дождь, о жирномъ скотѣ, отправляющемся на пастбище, о фламандскихъ крестьянкахъ, ступающихъ по жирной брабантской почвѣ съ снопами спѣлой ржи въ рукахъ. Страсть и оплодотвореніе, вожделѣніе и удовлетвореніе—такова тема этихъ картинъ.

Можно ли представить себѣ художника, все творчество котораго было страстнымъ протестомъ противъ ученія христіанства, художникомъ церкви? Не вызвали ли бы религіозныя картины Рубенса нареканія даже въ наше время, если бы появились на выставкѣ? И однако этотъ художникъ плоти былъ художникомъ церкви! Лишенныя своихъ украшеній—благодаря произведеннымъ иконоборцами разрушеніямъ—фламандскія церкви нуждались въ новыхъ алтарныхъ картинахъ. А доставить эти алтарныя картины былъ призванъ никто иной, какъ именно Рубенсъ. Какъ ни разнообразны затронутыя имъ темы, среди его произведеній какъ количественно, такъ и по размѣрамъ первое мѣсто занимаютъ картины религіозныя. Что въ нихъ нѣтъ благочестивыхъ настроеній, объ этомъ не можетъ быть спора. Духъ христіанства настолько перекинулся въ свою собственную противоположность, что старое ученіе объ умерщвленіи плоти воплощается художникомъ въ видѣ образовъ, пышущихъ здоровой тѣлесностью. Удивленія достоинъ въ данномъ случаѣ не только геній художника, сумѣвшаго вдохнуть новую здоровую кровь въ чуждыя ему темы, достойна удивленія и дипломатическая ловкость церкви, ничего не имѣвшей противъ такого перевода Евангелія на языкъ жизнерадостной чувственности.

Изъ Ветхаго Завѣта Рубенсъ выбираетъ темы, трактующія о борьбѣ и любви. Въ эпоху Леонардо художники изображали, какъ Далила срѣзаетъ Самсону волосы. Вспоминается въ особенности идиллическая картина Карпаччьо, гдѣ Самсонъ спитъ на колѣняхъ Далилы. Рубенсъ, которому нужна была прежде всего борьба, изображаетъ, напротивъ, моментъ, когда филистимляне врываются съ факелами въ комнату и пытаются связать великана. Напрягая свои гигантскія силы, Самсонъ хочетъ сбросить съ себя оковы, которыми они опутываютъ его руки, а Далила, пышнотѣлая женщина, въ соблазнительномъ неглижэ злорадно указываетъ на связаннаго. Эпизодъ съ мѣднымъ зміемъ даетъ Рубенсу возможность изобразить извивающіяся отъ боли нагія тѣла, а тема объ изгнаніи Агари заинтересовала его только потому, что давала возможность написать красивую беременную женщину. Юдиѳь и Саломея обѣ онѣ у него пышныя женщины съ грудью, выступающей изъ-за корсажа. Тему о Вирсавіи Рубенсъ воспроизвелъ въ удивительной, хранящейся въ Дрезденѣ, картинѣ, на которой бѣлая рубашка и сверкающій плащъ такъ пикантно усиливаютъ красоту пышнаго нагого женскаго тѣла, а темный цвѣтъ кожи мавра, вручающаго ей письмо, такъ тонко противопоставленъ свѣтлому тону тѣла купающейся. Еще болѣе любилъ Рубенсъ, естественно, тему о купающейся Сусаннѣ. Подобно тому, какъ на античныхъ картинахъ Рубенса нимфы борются съ Сатирами, такъ здѣсь прекрасная нагая женщина защищается отъ насилующихъ ее стариковъ.

Въ такомъ же преисполненномъ силы стилѣ обработалъ Рубенсъ и новозавѣтныя темы. Марія, въ испанской живописи непорочная дѣва, похожа у него скорѣе на Афродиту Пандемосъ. Младенецъ Христосъ, розовый толстенькій ребенокъ, гладитъ ручкой полную грудь матери. Но и этого мотива ему недостаточно. Сочные цвѣты и плоды охватываютъ группу красивой гирляндой. Пышнощекіе нагіе ангелочки образуютъ роскошную въ духѣ барокко рамку. Если вмѣсто Маріи изображены другія святыя—Магдалина, Цецилія, Екатерина,—то съ именами не мѣняется характеръ изображаемаго лица. Цецилія—пышнотѣлая уроженка Брабанта въ сильно декольтированномъ шелковомъ платьѣ. Магдалина, правда, кается, но она явно создана для любви, а не для отреченія. Подобно тому, какъ Рубенсъ изображаетъ поклоненіе волхвовъ только потому, что оно даетъ ему возможность развернуть картину пышности и блеска, возможность заставить играть на камчатныхъ платьяхъ лучи солнца, такъ остается онъ жизнерадостнымъ поклонникомъ тѣла и въ «Избіеніи виѳлеемскихъ младенцевъ», гдѣ темой является собственно горе и отчаяніе. Сцена разыгрывается передъ празднично разукрашенными палаццо. Дикіе молодцы, полуголые, въ козьихъ шкурахъ, похожіе на обезумѣвшихъ сатировъ, набрасываются на женщинъ, вступающихъ съ ними въ борьбу, подобно воинственнымъ амазонкамъ. Одна кусаетъ палача, другая отрываетъ ему ухо, третья пытается разломать окровавленное копье. На многихъ женщинахъ—шелковыя платья и отъ возбужденія, охватившаго ихъ, незамѣтно раскрылась грудь. Другія полуобнажены, и платье еле держится на ихъ пышномъ тѣлѣ. Вся картина—все тотъ же гимнъ въ

честь плоти, во славу полной груди и толстыхъ рукъ, во славу цвѣтущихъ розовыхъ дѣтскихъ тѣлъ.

На одной изъ картинъ Рубенса (въ Дрезденѣ) изображенъ Бл. Іеронимъ. Но это не аскетъ. У него мускулы и свѣжая кровь Геркулеса. Между тѣмъ, какъ другіе художники контръ-реформаціи писали дряблое подточенное аскетизмомъ тѣло, у Рубенса даже отшельники пышутъ неизбывнымъ здоровьемъ. Даже въ моментъ смерти сохраняютъ его герои свою силу. Когда рѣчь идетъ о поднятіи креста, то передъ нами гиганты, которые сгибаясь поднимаютъ на спинѣ вверхъ огромную тяжесть. Когда изображается распятіе, то передъ нами прекрасные вздымающіеся на дыбы кони, могучія тѣла разбойниковъ, пытающихся разорвать опутавшіе ихъ оковы, и Христосъ—въ видѣ героя, для котораго мученичество только средство показать свое великолѣпное тѣло во всей красѣ его мощныхъ мускуловъ. Воскрешенный Лазарь—крѣпкій атлетъ, не пострадавшій отъ пребыванія въ гробу, а его сестры выставляютъ и въ этотъ торжественный моментъ на показъ свои пышныя формы. Какъ въ данномъ случаѣ нѣтъ никакого намека на тайну смерти, такъ нѣтъ слѣдовъ покаянія въ кающихся грѣшникахъ, склоняющихся передъ Спасителемъ. Христосъ—красавецъ-мужчина съ благородными чертами лица, Магдалина—красавица-грѣшница, раскаяніе которой едва ли очень глубоко. Даже Страшный Судъ, тема, въ которую старые мастера вкладывали всю свою дѣтскую вѣру, для Рубенса только каскадъ человѣческихъ тѣлъ, только средство жонглировать нагими тѣлами, разсыпать ихъ въ воздухѣ, подобно великану, высыпающему изъ кадки гигантскихъ рыбъ. Можно сказать даже, что вся тема для Рубенса только грандіозная сцена насилія. Дьяволы, уносящіе прекрасныхъ грѣшницъ, это тѣ же сатиры, насилующіе нимфъ Діаны. Но какая стихійная художественная сила кипитъ въ подобныхъ произведеніяхъ Рубенса! Какое нужно было удивительное умѣніе, чтобы написать всѣ эти нагія тѣла, носящіяся по воздуху! Было бы нелѣпо скорбѣть о томъ, что во многихъ изъ его библейскихъ картинъ царитъ такой явный диссонансъ между христіанскимъ содержаніемъ сюжета и языческимъ духомъ самого художника. Слѣдовало бы, напротивъ, имѣть въ виду древнее изреченіе: mens sana in corpore sano—изреченіе, красовавшееся надъ дверью мастерской Рубенса. Именно это физическое и духовное здоровье дѣлало его неспособнымъ стать изобразителемъ нѣкоторыхъ нездоровыхъ христіанскихъ темъ. Искусство послѣдняго великаго художника церкви было прямой противоположностью христіанства. Здоровая, жизнерадостная чувственность торжествовала надъ тѣмъ, что было въ христіанствѣ нездороваго и жизнь подтачивающаго. Можно только радоваться этому факту огромной важности.

Послѣ того, какъ въ XVII в. еще разъ вспыхнула религіозная истерія, теперь все ближе подходитъ то время, когда человѣчество вышло окончательно за предѣлы религіозныхъ идей.

Послѣдователи Рубенса.

Когда въ 1640 г. умеръ Рубенсъ, то его преемники раздѣлили между собой его міровое царство. Они такіе же чисто фламандскіе художники, чувственные и грубоватые мужчины, съ сладострастнымъ довольствомъ обнимающіе природу, чтобы въ сліяніи съ ней создать искусство. Ни одинъ изъ нихъ однако не можетъ сравниться съ гигантомъ Рубенсомъ ни геніальностью, ни всеохватывающей силой. Одинъ изображаетъ только обнаженныхъ женщинъ, другой—только мужиковъ, третій—только животныхъ, четвертый—одни только пейзажи. Каждый изображаетъ лишь частицу того, что изображалъ Рубенсъ. Необходимо прежде всего указать на рано умершаго *Теодора Ромбоутса*, исходившаго отъ Караваджіо, автора картинъ съ компаніями пѣвцовъ или игроковъ въ карты, съ фигурами въ человѣческій ростъ. Необходимо остановиться нѣсколько дольше на *Яковѣ Іордансѣ*, на этомъ буйномъ фламандскомъ медвѣдѣ, производящемъ рядомъ съ аристократомъ Рубенсомъ впечатлѣніе плебея. На это отличіе указываетъ уже его автопортретъ. На своихъ автопортретахъ Рубенсъ изобразилъ себя въ бархатной курткѣ и съ золотой цѣпочкой. Іордансъ, напротивъ, похожъ на коренастаго неуклюжаго пролетарія. Онъ былъ кальвинистомъ, и эта особенность также наложила свой отпечатокъ на его творчество. Въ его картинахъ чувствуется лишь фламандская тяжеловатость, нѣтъ въ нихъ свойственной живописи іезуитовъ праздничной пышности. Люди Рубенса эластичны несмотря на свою тучность, люди Іорданса тяжело дышатъ и потѣютъ. Онъ любитъ массивныя плечи, жирныя тѣла, смуглую лоснящуюся кожу сатировъ и запахъ коровника. Рядомъ съ фигурами онъ охотно нагромождаетъ рыбъ, гусей, куръ, свиней, колбасы, яйца, молоко, хлѣбъ, жирную черную пищу. На его «Поклоненіи пастуховъ» вокругъ толстой крестьянки толпятся загорѣлые парни. Ребенокъ, долженствующій изобразить Христа, держитъ въ рукѣ яйцо и птичье гнѣздо. Рядомъ съ коровой и осломъ, предписанными словами Евангелія, стоитъ еще большая собака. Подходитъ мальчикъ съ корзиной, наполненной яйцами, и женщина съ огромнымъ сосудомъ молока. Родильница Марія должна хорошо питаться. А подъ названіями: «Возвращеніе блуднаго сына»

или «Ноевъ Ковчегъ» Іордансъ создаетъ дышущія силой изображенія животныхъ—въ первомъ случаѣ рѣчь идетъ о жирныхъ свиньяхъ, тѣснящихся около кормового корыта, во второмъ—о баркѣ, переполненной полуголыми людьми, собаками, лошадьми, коровами и овцами и тяжело скользящей по смѣшанной съ иломъ водѣ.

Тема о двѣнадцатилѣтнемъ Іисусѣ, проповѣдующемъ въ храмѣ, превращается подъ кистью Іорданса въ кабачекъ, гдѣ молодой парень поражаетъ толстыхъ обывателей своими отвѣтами. Подъ такимъ же угломъ зрѣнія выбираетъ онъ сюжеты и изъ античныхъ легендъ. Онъ изображаетъ Іо, которую охраняетъ Аргусъ, т.-е. пеструю корову, пасущуюся на пропитанномъ дождемъ лугу. Тема о Голокаустѣ и Помонѣ служитъ ему для того, чтобы соединить въ сочную nature morte лошадей, виноградъ и обнаженныя женскія груди. Часто воспроизводившаяся тогда сцена съ сатиромъ и мужикомъ происходитъ у него, повидимому, въ коровникѣ. Около людей толпятся коровы, кошки, собаки и куры. Свидѣтельствуетъ очень краснорѣчиво о тенденціяхъ художника и картина, гдѣ коза Амалтея кормитъ маленькаго Юпитера. Эта толстая мясистая нимфа, эта коза съ переполненнымъ молокомъ выменемъ, этотъ маленькій толстый Юпитеръ, который держитъ въ ручкѣ бутылку съ молокомъ и съ крикомъ требуетъ еще пищи, этотъ смуглый пахнущій коровникомъ сатиръ, наконецъ всѣ эти сочные предметы, лежащіе кругомъ на землѣ—въ этомъ весь Іордансъ, художникъ каннибальскихъ пирушекъ. Обычно онъ пренебрегаетъ, впрочемъ, библейскимъ или античнымъ заглавіемъ. Оргіи праздниковъ—его истинная домена. Вотъ празднуется праздникъ Крещенія. Старый толстякъ опорожняетъ свой бокалъ. Солдатъ обнялъ толстую дѣвушку. Всѣ пьютъ, орутъ, жрутъ. Одинъ дошелъ до того, что не можетъ уже вмѣстить всю тяжесть пищи. Даже кошка валяется пьяная на полу. Если вмѣсто изображенія праздника Крещенія дается иллюстрація поговорки «молодежь идетъ по стопамъ стариковъ», то это мало мѣняетъ дѣло. Всегда съ упоеніемъ обжоры изображается человѣкъ, какъ онъ пьетъ, ѣстъ и перевариваетъ пищу,—настоящій Гаргантюа, отличающійся баснословнымъ аппетитомъ, вросшій въ пупъ земли-кормилицы.

При этомъ не слѣдуетъ забывать, что его мощный мазокъ, великолѣпный размахъ его кисти обезпечиваютъ ему одно изъ первыхъ мѣстъ среди хорошихъ художниковъ всѣхъ эпохъ.

Болѣе въ помпёзномъ стилѣ Рубенса, хотя съ явнымъ академическимъ оттѣнкомъ, работали *Абрагамъ ванъ Дипенбекъ*, *Теодоръ ванъ Тульденъ*, *Корнелисъ Схутъ* и *Ясперъ де Крайеръ*. Дипенбекъ пользуется бѣгствомъ Клеліи, а Тульденъ—торжествомъ Галатеи, чтобы устроить выставку женскихъ тѣлъ. Рядомъ съ Рубенсомъ первый кажется, впрочемъ, безцвѣтнымъ, а второй—слащавымъ. Схутъ и Крайеръ поставляли церковныя картины—сначала натуралистически-грубыя, потомъ роскошно-ослѣпительныя. Къ Рубенсу они относятся приблизительно такъ, какъ Бандинелли и Джуліо Романо къ Микель-Анджело.

Какъ портретистъ, обнаруживалъ большую плодовитость рядомъ съ Рубенсомъ *Корнелисъ де Фосъ*. Схема композиціи у него та же, что

вообще въ живописи барокко: поднимается раскошная колоннада съ смѣло вздувающимся, ниспадающимъ широкими складками занавѣсомъ. Или изображенныя лица усѣлись на верандѣ, съ которой открывается видъ на дворецъ и на паркъ. Отъ Рубенса онъ отличается чистенькой эмалеподобной отдѣлкой. У него нѣтъ живописнаго размаха учителя—преобладаетъ педантическая мелочность, детально разработанный рисунокъ. Если нужна параллель съ какими-нибудь произведеніями Рубенса, то придется указать, конечно, не на болѣе позднія его вещи, а развѣ на находящійся въ Мюнхенѣ двойной портретъ, изображающій его и его первую жену. Фламандскій характеръ картинъ де Фоса обнаруживается въ томъ, что и въ нихъ ѣда играетъ большую роль. Старый виночерпій гильдіи св. Луки (въ музеѣ въ Антверпенѣ) чиститъ посуду, принадлежащую гильдіи,—указаніе на то, какую роскошную жизнь вели художники въ веселомъ Антверпенѣ. Обѣ дочки де Фоса (въ Берлинѣ) изображены въ моментъ, когда они ѣдятъ вишни и персики.

То, что Корнелисъ де Фосъ изображалъ въ крупномъ масштабѣ, воспроизводилъ *Гонзалесъ Кокесъ* въ малыхъ размѣрахъ. Портреты этого художника также очень показательны для придворно-представительнаго духа, вторгшагося подъ вліяніемъ испанскаго этикета въ фламандскую семейную жизнь.

Всѣ одѣты въ торжественно-придворный костюмъ. Стѣны украшены гобеленами и картинами. Колонны и пышныя портьеры составляютъ какъ будто въ каждомъ купеческомъ домѣ необходимыя части меблировки.

Образецъ изображенія крестьянскаго быта далъ Рубенсъ въ своей находящейся въ Луврѣ Кермессѣ, въ этой картинѣ, гдѣ мужики являются какъ бы сатирами, какъ бы духами полей и нивъ. Слѣдующіе фламандскіе художники, набросившіеся на эту тему, не отличались горячей чувственностью Рубенса. Они были скорѣе фотографами дѣйствительности, тогда какъ Рубенсъ пользовался этой темой только для того, чтобы развернуть картину торжества всѣхъ животныхъ инстинктовъ. Но и въ этихъ картинахъ духъ барокко обнаружился довольно явственно, именно въ томъ, что художники изображаютъ не покой, а движеніе, не тишину, а шумъ. Поэзія труда еще недоступна художникамъ барокко. Пахарь и сѣятель, дровосѣкъ и виноградарь нашли только въ Миллэ своего художника. Эпоха барокко не могла обойтись безъ паѳоса. Кермессы, пляски и пиршества—таковы преобладающія темы. Мужики пляшутъ передъ трактиромъ, дерутся съ ножами въ рукахъ, пьянствуютъ, кричатъ и безумствуютъ. Движенія и аффекты часто похожи на гримасы. Живо чувствуется, что эпоха барокко была реакціей противъ Возрожденія. Ренессансъ любилъ все красивое и благородное, gravita riposata. Эпоха барокко пришла къ темамъ изъ крестьянскаго быта потому, что мужики такъ некрасивы и низменны, потому что въ деревенскомъ быту царятъ еще такія грубыя, никакими правилами приличія не сдерживаемыя страсти.

Къ *Давиду Тенирсу* такая характеристика, впрочемъ, не совсѣмъ подходитъ. Если Людовикъ XIV при видѣ его деревенскихъ картинъ будто бы воскликнулъ: «Otez moi cet magots», то намъ сдается, что

мужики Тенирса отличаются скорѣе манерами придворныхъ. Тенирсъ былъ аристократъ. Портретъ художника изображаетъ намъ его съ закрученными вверхъ усами, съ золотой цѣпью и живописно накинутымъ на плечи плащемъ. Такой грансеньёръ былъ, конечно, не настоящимъ художникомъ деревни. Если онъ, человѣкъ въ то же время предпріимчивый, выбиралъ такія темы, то только потому, что на художественномъ рынкѣ мужикъ становился тогда популярной фигурой. И Тенирсъ остался грансеньёромъ до конца. На деревенскій міръ онъ смотритъ сквозь призму темперамента подлиннаго джентльмена. Всѣ его крестьяне дѣлаютъ то, что дѣлаютъ вообще благовоспитанные люди. Они пляшутъ, прыгаютъ, поютъ, но все въ мѣру и благопристойно. Дѣвки одѣты чисто и красиво. Да и парни кружатъ ихъ подъ звуки музыки съ граціей юныхъ кавалеровъ, бравшихъ уроки танцевъ. Актеры въ крестьянскихъ костюмахъ разыгрываютъ сельскія сцены, ни на минуту не забывая, что публика, передъ которой они выступаютъ, состоитъ изъ знатныхъ господъ и дамъ. Къ тому же не слѣдуетъ забывать, что деревенскія картины составляютъ только незначительную часть богатаго репертуара Тенирса. Все, на что былъ тогда спросъ, имѣлось у него на складѣ. Религіозныя картины чередуются съ казарменными сценами, алхимики съ шарлатанами. Обезьяны и кошки, разодѣтыя, какъ люди, пируютъ, курятъ и музицируютъ. Даже старая нидерландская страсть къ исторіямъ съ привидѣніями, съ чертями оживаетъ въ немъ, побуждая его составлять изъ курьезовъ своего естественно-научнаго кабинета странныя уродливыя существа. Интересны также его изображенія картинной галлереи эрцгерцога Леопольда Вильгельма, хранителемъ которой онъ состоялъ, отчасти потому, что по нимъ мы знакомимся съ тѣмъ, какъ выглядѣла такая старая галлерея, отчасти потому, что они содержатъ указанія на многія исчезнувшія картины.

Художникомъ другого склада былъ *Адріанъ Броуверъ*. Его автопортретъ (въ домѣ Морица въ Гаагѣ) рисуетъ его какъ немытаго, всклокоченнаго человѣка въ поношенномъ костюмѣ, какъ пьяницу, съ которымъ никогда не подружился бы аристократъ Тенирсъ. Броуверъ является въ самомъ дѣлѣ первымъ образцомъ художника, какимъ его представляли себѣ романтики. Это былъ прирожденный художникъ, преисполненный таланта. Былъ онъ художникомъ еще и въ томъ романтическомъ смыслѣ этого слова, что онъ не сумѣлъ жить упорядоченной мѣщанской жизнью. Онъ бѣжитъ изъ родительскаго дома, позволяетъ завербовать себя въ солдаты, странствуетъ съ труппой актеровъ, попадаетъ въ крѣпость и все болѣе тупѣетъ отъ алкоголизма. Время свое онъ проводитъ въ прокопченныхъ дымомъ кабакахъ, среди пьяныхъ пролетаріевъ, поглощая водку и пиво. Нѣкоторыя изъ своихъ картинъ онъ писалъ, какъ говорятъ, спеціально, чтобы заплатить долгъ трактирщикамъ. Нѣтъ надобности подчеркивать, что подобный образъ жизни не благопріятствуетъ серьезному творчеству. Опустившіеся на дно геніи неспособны создавать крупныхъ цѣнностей. И однако не хотѣлось бы, чтобы Броуверъ былъ другимъ. Иначе его картины не отличались бы такой остроумной непосредственностью, не были бы

такими мгновенными импровизаціями. Темы его картинъ довольно банальны. Парни, играющіе въ кости или въ карты, дерущіеся, нападающіе другъ на друга съ ножомъ въ рукѣ, а на другое утро идущіе къ цирюльнику лѣчить разбитую голову—таково содержаніе его произведеній. Но съ какимъ темпераментомъ нарисованы эти остолопы! Съ удивительной увѣренностью передаетъ онъ, какъ они поднимаютъ кружку, чтобы разбить ее о голову противника, какъ они схватываютъ другъ друга за горло, какъ они идіотично смотрятъ себѣ подъ носъ или строятъ гримасы, когда цирюльникъ подвергаетъ ихъ операціи. Каждый мазокъ попадаетъ въ цѣль. Художникъ, работающій съ непогрѣшимостью природы, проявляется здѣсь на каждомъ шагу съ ошеломляющей естественностью. Извѣстныя слова Лессинга «Durch die Augen in den Arm, in den Pinsel»—стали здѣсь истиной.

Что и пейзажная живопись вступила подъ вліяніемъ Рубенса на новые пути, ясно видно, если мы сравнимъ произведенія, возникшія до и послѣ его выступленія. *Іосъ де Момперъ*, *Янъ Брёгель*, *Гендрикъ ванъ Баленъ*, *Роландъ Савери*, *Себастіанъ Франксъ*, *Давидъ Финкбоонсъ* и *Александръ Кейринксъ* ближе къ примитивамъ, чѣмъ къ Рубенсу, хотя они и жили въ XVII в. Детальный рисунокъ соединяется у нихъ съ калейдоскопически мерцающей краской. Изъ пестрыхъ растеній и разноцвѣтныхъ костюмовъ, изъ попугаевъ съ пестрыми перьями и олимпійскихъ боговъ, изъ развалинъ, скалъ и водопадовъ, составляютъ они блестящіе красно-зелено-синіе букеты. Гендрикъ ванъ Баленъ изображалъ такимъ образомъ празднества олимпійскихъ боговъ, изящныя попури изъ плодовъ, гирляндъ и обнаженныхъ тѣлъ. Роландъ Савери пользуется темой объ Орфеѣ, чтобы сгруппировать среди голубовато-зеленаго пейзажа самыхъ разнообразныхъ красочно-яркихъ звѣрей. Такъ точно и Янъ Брёгель отыскиваетъ во всемъ Св. Писаніи сюжеты, которые позволили бы ему сверкнуть и блеснуть пестрыми красками. Таково, напр., его изображеніе рая. Изъ зеленой листвы выглядываютъ краснощекія яблоки. Цвѣтутъ голубые, желтые и бѣлые цвѣты. Блестятъ, переливая всѣми цвѣтами, перья попугаевъ, колибри, лебедей, дроздовъ и павлиновъ. Или онъ пишетъ Ноевъ ковчегъ—Ной собираетъ въ ковчегъ лошадей, слоновъ, оленей, коровъ, тигровъ и всевозможныхъ другихъ звѣрей. Также и Видѣніе св. Губерта даетъ ему возможность сгруппировать на зеленой сверкающей лѣсной просѣкѣ оленей, бѣлыхъ коней и собакъ всѣхъ породъ.

Этому пристрастію къ красивымъ, сочнымъ, чувственно-яркимъ краскамъ остались вѣрны и послѣдующіе художники. Вкусу этой новой эпохи не отвѣчали однако прежнее богатство деталей, чистота отдѣлки, кукольный характеръ размѣра. «Долженъ признаться, что въ силу прирожденнаго свойства я болѣе способенъ писать очень большого размѣра картины, чѣмъ небольшія вещицы». Эти слова Рубенса показываютъ, какой переворотъ произошелъ вмѣстѣ съ его выступленіемъ—живопись мелочей уступаетъ мѣсто широкому размаху.

Не ищите у голландцевъ интимности фламандцевъ. Развѣ только одинъ *Янъ Зильберехтсъ* производитъ впечатлѣніе уюта какъ выборомъ мотивовъ, такъ и гаммой простыхъ, прохладныхъ, сѣрыхъ красокъ.

На хранящейся въ Мюнхенѣ картинѣ изображены коровница и маленькая дѣвочка, заснувшія у дороги. Передъ ними стоитъ жестяная посуда изъ-подъ молока. На лугу пасется нѣсколько овецъ. Вся картина составлена изъ бѣлыхъ, свѣтло-зеленыхъ и сѣрыхъ тоновъ. Деревенскій дворъ (въ Брюсселѣ), каналъ (въ Ганноверѣ)—другія двѣ картины этого художника, не преслѣдующія никакой другой цѣли, какъ передать возможно болѣе точно тотъ или иной кусочекъ природы.

Другіе художники руководились болѣе декоративной точкой зрѣнія. Ихъ картины предназначались для пышныхъ праздничныхъ дворцовъ въ стилѣ барокко. Отсюда необходимость помпёзныхъ линій и эффектныхъ красокъ. Эти художники старались блеснуть раскошной палитрой. Огромныя полотна покрывали они деревьями и рѣками, горами и долинами. Они также придерживались пышнаго праздничнаго стиля, обязательнаго для фигурной живописи. Два холма, между ними песчаная дорога, по которой ѣдутъ два всадника въ красныхъ камзолахъ, вдали—голубоватыя горы подъ темно-голубымъ небомъ—такова въ общихъ чертахъ схема *Лодевика де Фаддера. Жакъ д'Артуа* въ свою очередь находилъ въ паркѣ подъ Брюсселемъ импозантные, пышные пейзажи. *Лукасъ ванъ Уденъ* пишетъ лѣсныя просѣки, пруды, поросшіе камышомъ, роскошные луга, гдѣ отдыхаетъ прекрасный жирный скотъ. Оба брата *Гюйсмансъ* изображали сіяющими красками итальянскіе ландшафты, а маринистъ *Янъ Пеетерсъ* также слѣдовалъ программѣ Рубенса, изображая море въ моменты драматическаго возбужденія, а не въ состояніи покоя.

Движеніе, паѳосъ, чувственно-сверкающій колоритъ—таковы отличительные признаки также изображеній животныхъ и nature morte. *Франсъ Снайдерсъ*, *Янъ Фрайтъ*, *Поль де Фосъ*, *Питеръ Боль и Адріанъ ванъ Утрехтъ* изображали, какъ и Рубенсъ, львовъ и тигровъ, волковъ, оленей и собакъ въ дикой бѣшеной свалкѣ, а въ своихъ nature morte они нагромождаютъ въ видѣ огромныхъ декоративныхъ панно убитую дичь и живность, плоды и омары, устрицы и рыбу, фазановъ и глухарей. Подобно тому, какъ въ картинахъ съ животными проявлялось свойственное барокко влеченіе къ движенію, къ страсти, такъ въ этихъ изображеніяхъ вкусныхъ лакомствъ ярко обнаружилась жажда наслажденія и живописная чувственность фламандской расы. Даже изображенія цвѣтовъ, принадлежащія кисти *Даніила Сегерса*, эти роскошныя въ стилѣ барокко вазы съ сочными гирляндами производили, вѣроятно, чарующее впечатлѣніе, какъ украшеніе тогдашнихъ праздничныхъ залъ.

Если подвести итогъ всему сказанному, то необходимо сдѣлать заключеніе, что все фламандское искусство было собственно порождено *единымъ* основнымъ настроеніемъ. Жизнерадостный эпикуреизмъ, брызжущая черезъ край жизненная сила, почти неприличное здоровье—таковы отличительные признаки всѣхъ художниковъ. Изъ тропическиярких цвѣтовъ и блестящихъ тканей, изъ обнаженныхъ человѣческихъ тѣлъ и дикихъ звѣрей, изъ святыхъ, эротовъ и вакханокъ составляютъ они—дерзко-чувственные—пылающіе всѣми красками букеты.

По иной дорогѣ пошелъ лишь младшій представитель школы Рубенса, ея Веньяминъ,—*ванъ Дейкъ*.

Ванъ Дейкъ.

ВАНЪ ДЕЙКЪ: Автопортретъ.

Луна и солнце—таково мѣсто, занимаемое въ фламандской живописи ванъ Дейкомъ и Рубенсомъ. Рубенсъ—свѣтлое, пылающее, все оплодотворяющее солнце, ванъ Дейкъ—планета, съ ровнымъ сіяніемъ спокойно вращающаяся въ своей орбитѣ, никого не оплодотворяя. Рядомъ съ дико-патетическимъ Рубенсомъ ванъ Дейкъ пѣвецъ мірового горя. Рядомъ съ преисполненнымъ силы, всегда готовымъ творить жизнь Рубенсомъ ванъ Дейкъ—усталый декадентъ-roué. Отъ его личности, отъ его искусства вѣетъ безсильной чувственностью. Если Рубенсъ—червонный король фламандскаго искусства, то ванъ Дейкъ—его червонный валетъ.

Вышелъ онъ изъ семьи, не принадлежавшей ни къ аристократіи, ни къ народу. Отецъ его былъ владѣльцемъ шелковаго магазина и обслуживалъ знатныхъ кліентокъ съ галантной улыбкой на лицѣ. Мать его, нѣжная блѣдная женщина, славилась своимъ умѣніемъ искусно вышивать: въ то время, когда она носила подъ сердцемъ Антониса, она, говорятъ, вышивала исторію Сусанны и двухъ старцевъ. Мы не даромъ указали на среду, въ которой протекла юность ванъ Дейка. При взглядѣ на его картины вспоминается матовый блескъ шелковыхъ матерій. Вы вмѣстѣ съ тѣмъ невольно представляете себѣ, какъ охотно мальчикъ проводилъ время въ магазинѣ, какъ сверкали его глаза, когда, шурша платьемъ, входили обвѣянныя ароматомъ духовъ дамы, и какъ онъ краснѣлъ, когда одна изъ нихъ привѣтливо улыбалась ему.

Изящный и блѣдный, дѣвичьи-нѣжный, съ русыми локонами и большими глазами, глядѣвшими то мечтательно, то печально—онъ былъ какъ нельзя болѣе во вкусѣ дамъ. Всѣ его знали, многія бросали ему ласковый взглядъ, когда онъ фланировалъ по улицамъ Антверпена, одѣтый, какъ принцъ, въ шляпѣ, украшенной бѣлыми перьями.

Уже въ мастерской Рубенса занималъ онъ особое положеніе. Галантныя бесѣды съ женой художника, съ Еленой, нравились ему больше, чѣмъ общеніе съ неуклюжими плебеями. На празднествахъ, устраиваемыхъ Рубенсомъ, его прославляли, какъ Wunderkind, когда онъ пѣлъ красивымъ голосомъ итальянскія пѣсни подъ аккомпаниментъ віолончели. Потомъ въ Италіи еще рѣзче обозначился антагонизмъ между нимъ и его фламандскими товарищами. Между тѣмъ, какъ члены нидерландскаго Schilderbent устраивали въ своемъ кабакѣ на Пьяцца ди Спанья пьяныя попойки, ванъ Дейкъ вращался въ аристократическомъ свѣтѣ. Не было такого праздника, на который онъ не былъ бы званъ, не было такого балъ-маскарада, на которомъ онъ не очаровалъ бы всѣхъ дамъ. Всегда, когда онъ выходилъ на улицу, его сопровождали слуги. Фламандскіе медвѣди называли его il pittore cavalleresco, художникомъ-барчукомъ.

Его искусство какъ нельзя лучше соотвѣтствуетъ тому, что о немъ разсказываютъ его біографы. Каждый художникъ—гласитъ извѣстное изреченіе—изображаетъ самого себя. И въ самомъ дѣлѣ, когда вы сопоставите автопортреты ванъ Дейка съ автопортретами его фламандскихъ товарищей, вы выносите такое впечатлѣніе, какъ будто представитель иной расы нечаянно попалъ въ чуждую ему компанію полнокровныхъ, преисполненныхъ здоровья людей. Какъ всякій художникъ, и ванъ Дейкъ пережилъ періодъ, когда не былъ еще самимъ собой. Учителемъ его былъ Рубенсъ, художникъ великій, все и всѣхъ увлекавшій съ собой. Сравняться съ нимъ, такова была его первая честолюбивая мечта. Нѣтъ поэтому ничего удивительнаго, если ванъ Дейкъ въ юности создавалъ картины, напоминающія, какъ двѣ капли воды, Рубенса. Въ своей изображающей обоихъ Іоанновъ картинѣ (въ Берлинской галлереѣ) онъ даже старался превзойти Рубенса. Іоаннъ Креститель въ своемъ родѣ фарнезскій Геркулесъ. Или вспоминается цирковый атлетъ, разрыватель цѣпей, когда вы смотрите на эти вздутые огромные мускулы. Краски пылаютъ огнемъ. Въ находящейся въ Вѣнѣ картинѣ ванъ Дейкъ воспроизводитъ тему о Самсонѣ, котораго связываютъ, съ той же дикой патетичностью, которая такъ характерна для мюнхенской картины Рубенса. Рубенсъ никогда не изображалъ вѣнчанія терновымъ вѣнцомъ. И однако берлинская картина ванъ Дейка на эту тему могла бы быть создана и Рубенсомъ. Достаточно взглянуть на этихъ двухъ гигантовъ на авансценѣ, стоящихъ въ такой мощной позѣ, на этого Христа, у котораго мускулистое тѣло напоминаетъ все того же фарнезскаго Геркулеса, достаточно присмотрѣться къ этимъ пылающимъ краскамъ. Разница только та, что всѣ эти великаны и геркулесы производятъ у ванъ Дейка впечатлѣніе не силы, какъ у Рубенса, а имитаціи силы. Чувствуется, что человѣкъ, слабый и нѣжный, напрягаетъ всѣ свои силы, чтобы разыграть роль miles gloriosus.

Ванъ Дейкъ въ самомъ дѣлѣ скоро понялъ, что не въ этомъ направленіи цѣль его устремленій. Какъ только онъ настолько окрѣпъ, чтобы не нуждаться въ формахъ и краскахъ Рубенса, онъ пошелъ своей дорогой. Сила уступала свое мѣсто деликатности.

Можно бы сказать: все, что у Рубенса было выдержано въ мажорныхъ тонахъ, у ванъ Дейка положено на минорный тонъ—какъ чувство, такъ и краски. У Рубенса свѣтлыя фанфары, ликующій, сіяющій красный цвѣтъ. У ванъ Дейка, напротивъ, мягкіе звуки віолончели, все дышитъ усталостью и приниженностью, царитъ красный цвѣтъ, не пурпурный, надъ которымъ къ тому же вѣетъ черная траурная вуаль. У Рубенса—два мотива: плоть и борьба. У ванъ Дейка—нѣжныя тѣла и готовность страдать. Никто громко не жалуется, ибо все громкое носитъ печать плебейства. Никто не позволяетъ себѣ рѣзкихъ жестовъ, ибо только элегантныя позы терпимы въ салонѣ. Никогда не изображаетъ онъ ни мужиковъ, ни дикія кермессы, ни смѣха и крика. Ибо все грубое, все рѣзкое нестерпимо для него, салоннаго фламандца. Его существу близка только тишь, только сдержанныя и заглушенныя чувства.

Античный міръ ванъ Дейкъ не переноситъ, такъ какъ Рубенсъ превратилъ его въ царство грубой вакханаліи, въ царство чувственной оргіи. Изобразилъ онъ только Діану, спускающуюся къ Эндиміону, и тему, потомъ такъ часто воспроизводившуюся въ эпоху Рококо, какъ Венера выпрашиваетъ у Вулкана оружіе для Энея.

Изъ Ветхаго Завѣта ванъ Дейкъ выбираетъ, какъ и Рубенсъ, тему о купающейся Сусаннѣ. Въ высшей степени интересно однако наблюдать, какъ даже при обработкѣ этого сюжета обнаруживается индивидуальность художника. На находящейся въ музеѣ Прадо картинѣ Тинторетто сцена разыгрывается по всѣмъ правиламъ ледяного придворнаго этикета. Одинъ изъ стариковъ склоняется передъ купающейся съ величественной grandezza венеціанскаго дожа. У Рубенса все—борьба и дикое насиліе. На его хранящейся въ Мюнхенѣ картинѣ оба старика перелѣзаютъ, какъ два разбойника, черезъ стѣну, чтобы проникнуть въ баню, гдѣ купается соблазнительная женщина. На его находящейся въ Туринѣ картинѣ одинъ изъ стариковъ, не долго думая, кладетъ руку на ея лоно. А на хранящейся въ Мадридѣ картинѣ одинъ изъ стариковъ стаскиваетъ съ нея одежду, а другой щиплетъ ее за плечо, тогда какъ слюни текутъ у него во рту. Ванъ Дейкъ изображаетъ, напротивъ, на своей находящейся въ Мюнхенѣ картинѣ не русоволосую, тучную фламандку, а стройную брюнетку—итальянку, золотистое тѣло которой образуетъ пикантный контрастъ къ темнокрасному плащу, которымъ она пытается закрыть свое лоно. А оба старика ведутъ себя по всѣмъ правиламъ приличія. Одинъ трогаетъ въ высшей степени сдержанно пальцемъ ея руку, а другой клянется ей въ любви, призывая поднятымъ въ воздухъ пальцемъ въ свидѣтели статую Амура, поднимающуюся на заднемъ фонѣ. Между тѣмъ, какъ у Рубенса переплетаются ярко-красный и сіяющій бѣлый цвѣтъ, у ванъ Дейка преобладаютъ глубокіе, звучные тона.

Изъ Новаго Завѣта ванъ Дейку приходилось трактовать почти всѣ темы, входившія въ репертуаръ искусства барокко. Но и здѣсь

у него всегда есть своя собственная нотка. Во многихъ изъ его раннихъ картинъ отдѣльныя подробности указываютъ еще на его связь съ школой Рубенса. Такъ, на находящейся въ Мюнхенѣ Мадоннѣ Марія, напр., брюнетка-итальянка, а композиція та же, что на венеціанскихъ картинахъ, тогда какъ Младенецъ Христосъ, упитанный фламандскій мальчикъ съ свѣтлоголубыми глазами, съ свѣтлорусыми волосами, восходитъ къ Рубенсу. Изображеніе св. Себастіана (въ той же коллекціи) напоминаетъ Рубенса ярко выявленной мускулатурой тѣла и свѣтлымъ колоритомъ, въ особенности же смѣлымъ краснымъ цвѣтомъ знамени. Въ другой картинѣ на ту же тему онъ однако уже всецѣло является самимъ собой. Гармонія красокъ мягче, темнѣе, настроеніе—тише, меланхоличнѣе. Отъ картины вѣетъ до извѣстной степени чѣмъ-то будуарнымъ, кокетливымъ. Себастіанъ, красивый молодой человѣкъ съ тщательно завитыми локонами, смотритъ задушевнымъ взглядомъ на зрителя. На третьей картинѣ, изображающей того же Себастіана (въ петербургскомъ Эрмитажѣ) чисто вандейковой подробностью является ангелъ, граціознымъ движеніемъ руки вытаскивающій стрѣлу изъ раны на тѣлѣ святого.

Все кровавое, все, напоминающее пытку, естественно, для ванъ Дейка нестерпимо. Между тѣмъ, какъ испанцы Теотокопули и Рибера трактовали тему о св. Троицѣ въ томъ смыслѣ, что на рукахъ Бога-Отца покоится израненный, окровавленный трупъ, на хранящейся въ Будапештѣ аналогичной картинѣ ванъ Дейка Христосъ производитъ впечатлѣніе симпатичнаго наслѣднаго принца, раздѣляющаго съ отцомъ обязанности правителя. Ни одна рана не калѣчитъ Его тѣла. Никогда не испытывалъ Онъ страданій. Тѣло Его бѣлое и холеное; придавая лицу интересное выраженіе, вьются темные волнистые волосы. Обычно въ такихъ религіозныхъ картинахъ рѣчь идетъ о восторженномъ экстазѣ. Если Марія является Франциску или Антонію, то красивый мужчина созерцаетъ боготворящимъ взоромъ даму. Или изображается элегическая грусть. На фонѣ покрывшагося мракомъ неба Христосъ испускаетъ съ тихимъ вздохомъ свою душу. Въ горѣ склонились надъ Нимъ прекрасныя женщины въ ожиданіи, когда Его прекрасное блѣдное тѣло будетъ предано землѣ. Всю религіозную живопись ванъ Дейка можно было бы включить въ извѣстные стихи Гейне: «Смотрю на тебя я, и сердце печалью объято мое» (Ich seh dich an und Wehmuth schleicht mir ins Herz hinein) и поэтому можетъ показаться, что рядомъ съ титаномъ Рубенсомъ онъ занимаетъ лишь очень скромное мѣсто; но на ряду съ религіозными картинами онъ создалъ и портреты. Въ качествѣ портретиста ванъ Дейкъ является творцомъ своего собственнаго стиля. Показной портретъ XVII вѣка получилъ подъ его кистью свое классическое выраженіе, ту форму, которую онъ сохранилъ до Рейнольдса и Генсборо, до Лауренса и Винтергальтера.

Какъ никто другой ванъ Дейкъ былъ созданъ стать художникомъ аристократіи. Веласкесъ и онъ—вотъ центры портретной живописи XVII в. Различіе, существующее между ними, объясняется отчасти соціальными, отчасти индивидуальными причинами. Веласкесъ жилъ

въ мірѣ замкнутой въ себѣ, холодной, какъ ледъ, grandezza испанскаго придворнаго этикета; ванъ Дейкъ—въ мірѣ, надъ которымъ не тяготѣли такія застывшія формулы. Съ другой стороны Веласкесъ былъ художникомъ, принадлежавшимъ въ качествѣ аристократа и церемоніймейстера къ тому кругу, художественнымъ истолкователемъ котораго онъ былъ, тогда какъ ванъ Дейкъ, не будучи членомъ этого общества, считалъ для себя великой честью, что ему позволяли вращаться въ царствѣ знати и сообщалъ поэтому изображаемымъ лицамъ частицу собственнаго заигрывавшаго съ знатью существа.

Чтобы уяснить себѣ, какія лица были въ его духѣ и какія не поддавались его кисти, необходимо присмотрѣться къ автопортретамъ ванъ Дейка. Наиболѣе ранній изъ нихъ находится въ Мюнхенѣ. Молодой человѣкъ, похожій скорѣе на дѣвушку, смотритъ на васъ голубыми голубиными глазами, точно моля о любви. На другомъ маленькіе усы кокетливо закручены вверхъ. Вьющіеся волосы тщательно причесаны и въ то же время искусственно приведены въ безпорядокъ, словно въ нихъ погружались женскія руки. На фонѣ бархатной куртки сверкаютъ золотая цѣпь и воротникъ изъ брюссельскихъ кружевъ. Рукой онъ придерживаетъ живописно наброшенный на плечи шелковый плащъ, а голова рѣзко поворочена назадъ, какъ у человѣка, знающаго, что если онъ идетъ по улицѣ, то взоры всѣхъ прохожихъ останавливаются на немъ.

Эти автопортреты ванъ Дейка ясно указываютъ на то, что составляло сущность его личности и гдѣ были ея границы. Ему принадлежитъ огромная масса произведеній. Передъ нами мужчины въ бронѣ, опирающіеся на жезлъ полководца. Пушки, пороховой дымъ, сражающіяся войска образуютъ фонъ. Ванъ Дейкъ увѣковѣчилъ всѣхъ знаменитостей тридцатилѣтней войны—герцога Христіана Брауншвейгскаго, графа Аремберга, Густава Адольфа, Валленштейна, Тилли, графа Паппенгейма и другихъ. Писалъ онъ портреты также ученыхъ и священниковъ и многихъ изъ своихъ коллегъ—скульптора де Ноле, живописцевъ Снейерса, де Валя и Снейдерса. Но не эти произведенія встаютъ въ памяти, когда произносится его имя. Грубая военщина была не въ его духѣ. Не смогъ онъ блеснуть и въ портретахъ ученыхъ тѣмъ, что составляло его силу, аристократической ноткой. Лучшими изъ его мужскихъ портретовъ являются тѣ, которые изображаютъ аристократическую noblesse. Въ нихъ чувствуется художникъ, вращавшійся въ свѣтскомъ обществѣ, прекрасно понимавшій особенности аристократической психологіи. Обстановкой, намѣченной развѣвающейся портьерой или колоннадой, является всегда пріемная или веранда дворца. Костюмъ почти всегда чернаго цвѣта: черные башмаки, черные чулки и черный плащъ. Одна нога выдвинута впередъ, одна рука покоится свободно на тальи, другая опущена внизъ или ложится легкимъ прикосновеніемъ на великолѣпную, рядомъ стоящую собаку.

Какъ ни благородны эти портреты, еще изящнѣе тѣ, на которыхъ изображены не мужчины, а юноши или женщины. Въ этихъ случаяхъ ему приходилось давать лишь разные варіанты своей собственной болѣзненной, нѣжно-женственной личности. Взгляните на этихъ

молодыхъ людей! Опираясь рукой на жезлъ полководца, они часто носятъ кожаный панцырь или сверкающую броню. Тѣмъ своеобразнѣе контрастируетъ съ этой солдатской позой блѣдная голова съ дѣвичьи-нѣжнымъ цвѣтомъ лица и мечтательными, окаймленными синевой, глазами. Точно предвосхищенъ Blue-Boy (мальчикъ въ синемъ) Генсборо.

Затѣмъ слѣдуютъ его дамы. Когда вы посмотрите на его фламандскихъ дамъ, у васъ сложится такое впечатлѣніе, что онъ еще не былъ въ своей стихіи. Здоровый, брызжущій силой типъ фламандки ничего ему не говорилъ. Для его кисти нужны были женщины болѣе нѣжной расы, блѣдныя, немного хрупкія, непонятыя женщины, женщины, у которыхъ больше нервовъ, чѣмъ дородства. Такихъ онъ нашелъ въ Генуѣ съ ея удивительными дворцами, столь скромными на видъ, а внутри обставленными съ великолѣпнѣйшей роскошью, почти въ духѣ восточной сказки. И теперь еще вы, посѣщая эти дворцы, непремѣнно вспомните ванъ Дейка. Вы невольно представляете его себѣ избалованнымъ любимцемъ свѣтскаго общества, какъ онъ переходитъ отъ одной маркизы къ другой, заставляя ихъ краснѣть, скользя красивыми глазами художника по ихъ обнаженнымъ плечамъ и рукамъ. Изображенныя ванъ Дейкомъ дамы стоятъ обыкновенно, какъ и на портретахъ Веласкеса, въ позѣ дающихъ аудіенцію. Дамы великаго испанца являются однако только принцессами, подобно тому, какъ мужчины Тинторетто только—дожи и прокураторы. Все человѣческое имъ чуждо. Ничто не говоритъ о томъ, какія мысли живутъ за этой ледяной, неприступно-гордой маской. Женщины ванъ Дейка—графини и вмѣстѣ съ тѣмъ женщины. Онѣ знаютъ, что при такой торжественной позѣ тонкая улыбка произведетъ тѣмъ болѣе очаровательное впечатлѣніе. Глаза всѣхъ этихъ женщинъ блестятъ тѣмъ влажнымъ блескомъ, который эллины приписывали глазамъ богини любви. Именно это своеобразное сочетаніе представительности и благородства съ затаенной нѣжностью сообщаетъ дамскимъ портретамъ ванъ Дейка ихъ странно-чувственное очарованіе. Получается такое впечатлѣніе, будто эти дамы, стоящія въ такой корректной позѣ въ покоящихся на колоннахъ лоджіяхъ, тайкомъ слѣдятъ, не поднимается ли по лѣстницѣ любовникъ. Вы чувствуете, что эти бѣлыя руки не только протягиваются для церемоніальнаго поцѣлуя, а испытываютъ удовольствіе, если въ сутолокѣ свѣтской жизни ихъ незамѣтно пожметъ рука поклонника. Вы чувствуете, что за этимъ гордымъ лбомъ живутъ влюбленныя мечты, что бываютъ моменты, когда ниспадаетъ съ этихъ дамъ пышное шелковое платье, и гордая Гера превращается въ Іо, падающую въ объятія Зевса. Благодаря этому сочетанію торжественной grandezza и тайной любви, о которой шепчутъ уста, принадлежатъ такіе портреты, какъ портреты Паолы Адорно, Бриньоле Сале, Маріи Луизы де Тассисъ или Беатриче де Кюзансъ, къ очаровательнѣйшимъ произведеніямъ мірового искусства.

Приблизительно въ такой же средѣ, какъ въ Генуѣ, очутился ванъ Дейкъ въ концѣ жизни въ Англіи. Здѣсь царило то же декадентское настроеніе, та же размягчающая чувственная атмосфера, кото-

рая обычно предшествуетъ урагану. Молодой король любитъ искусство и женщинъ; прекрасна королева, нѣжны дѣти королевской четы. Мастерская художника становится центромъ свѣтскаго общества, а на фонѣ—эшафотъ, мрачная, черная фигура плебея Кромвеля. Дымкой этого настроенія bleu-mourant и обвѣяны послѣднія произведенія ванъ Дейка.

Вспомнимъ на мгновеніе портретъ Генриха VIII Гольбейна. Король стоитъ во всей своей упитанной грузности какъ скала, которую ничто не въ силахъ сдвинуть съ мѣста. Карлъ I ванъ Дейка (въ Луврѣ) отличается чѣмъ-то смѣлымъ и вмѣстѣ съ тѣмъ неувѣреннымъ. Съ шляпой на бекрень, закрутивъ усы, одной рукой кокетливо упираясь въ талію, въ другой держа тросточку,—такъ стоитъ онъ передъ нами, и легкая насмѣшливая улыбка играетъ на его устахъ. И однако взоръ его неувѣренно и вопросительно устремляется вдаль, словно въ предчувствіи грядущей катастрофы. Государи Веласкеса, Генрихъ VIII Гольбейна еще твердо вѣрятъ въ королевскую власть Божьей милостью. А Карлъ I точно сознаетъ, что приближается конецъ длиннаго прекраснаго дня, что плебей начинаетъ расшатывать основы стараго монархическаго и аристократическаго міропорядка. Вотъ почему на устахъ его играетъ презрительная улыбка, говорящая: odi profanum volgus ed arceo (ненавижу и устраняю отъ себя непросвѣщенную чернь). Вотъ почему онъ гордится своей бѣлой костью, какъ священнымъ символомъ. Лапу, протягивающуюся къ его коронѣ, онъ устраняетъ бѣлой съ голубыми жилками рукой—король и вмѣстѣ съ тѣмъ благороднѣйшій аристократъ страны.

Въ портретахъ королевскихъ дѣтей испанскій придворный стиль также сочетается съ болѣе симпатичнымъ, болѣе человѣчнымъ оттѣнкомъ. Веласкесу не приходилось писать групповыхъ портретовъ инфантовъ и инфантъ. Изображеніе сердечнаго братскаго чувства нарушило бы церемоніалъ. Правда, на своей извѣстной находящейся въ Берлинѣ картинѣ ванъ-Дейкъ тонко подчеркнулъ разстояніе, отдѣляющее наслѣднаго принца отъ его братьевъ и сестеръ, тѣмъ, что поставилъ рядомъ съ маленькимъ Карломъ огромнаго роста собаку. Вспоминаются до извѣстной степени старыя мозаики, гдѣ въ центрѣ стоитъ большая фигура Христа, а направо и налѣво на почтительномъ разстояніи—меньшаго размѣра фигуры святыхъ. И однако дѣти изображены не въ отдѣльности, какъ у Веласкеса, а соединены въ группу. Старшія стоятъ важно, какъ того требуетъ ихъ положеніе. Зато младшая сестренка играетъ съ полуголымъ маленькимъ братомъ. Это вноситъ во всю картину—несмотря на развѣвающіяся портьеры—уютъ дѣтской комнаты. Также и на хранящейся въ Амстердамѣ картинѣ маленькая Анна, протягивающая руку жениху, — наполовину принцесса, наполовину маленькая школьница, мило краснѣющая, когда ей кланяется мимо идущій гимназистъ. Портреты маленькаго Карла II и сыновей герцога Бёкингема (въ Видзорской галлереѣ) служатъ новымъ доказательствомъ въ пользу той непринужденной noblesse, съ какой ванъ Дейкъ умѣлъ писать аристократически-воспитанныхъ, знатнаго происхожденія дѣтей. Этотъ маленькій Карлъ, въ бронѣ рыцаря, положившій

руку на шлемъ, съ ногъ до головы — королевичъ, но вмѣстѣ съ тѣмъ бѣдный, маленькій блѣдный королевичъ, робкій и нѣжный, какимъ Боттичелли изображалъ младенца Христа на своихъ «Мадоннахъ».

Изысканно-эстетическое впечатлѣніе этихъ послѣднихъ портретовъ еще усиливается благодаря подбору красокъ. Если раньше ванъ Дейкъ выбиралъ для костюмовъ темную матерію, то теперь онъ одѣваетъ своихъ дамъ въ нѣжно-бѣлыя или свѣтло-голубыя платья. Матово-красный или желто-бѣлый цвѣтъ розы — единственное красочное пятно, врывающееся въ прохладную гармонію тоновъ. Въ особенности портретамъ королевы Генріетты это сочетаніе офиціальности и эстетизма придаетъ нѣчто очень своеобразное. На столѣ лежитъ корона, а въ рукѣ королева держитъ розы, сорванныя ею въ паркѣ или переданныя ей маленькимъ негромъ. А находящійся въ Мюнхенѣ портретъ жены художника, урожденной графини Гоури, выдержанный въ нѣжныхъ серебристыхъ тонахъ, быть можетъ, наиболѣе тонкое изъ всѣхъ этихъ произведеній. Одѣтая въ бѣлый шелкъ, накинувъ на плечи свѣтло-желтое фишю, сидитъ она со скрипкой въ рукѣ. Торжественный покой соединяется съ человѣческимъ благородствомъ и красочной красотой, отличающейся благодаря своимъ прохладнымъ тонамъ невыразимой прелестью.

Подводя итогъ оттѣнкамъ, въ которыхъ проявлялся придворный стиль XVII в., можно сказать слѣдующее. Испанскіе монархи продолжали еще традиціи старыхъ государей, незримо царившихъ надъ своими подданными. Дворецъ былъ частной квартирой, гдѣ королевская семья вела по-восточному замкнутую жизнь, окруженная челядью, шутами и карликами. Государи могли и не становиться въ позу, чтобы своими портретами импонировать массѣ. Именно тѣмъ и объясняется феодальный характеръ картинъ Веласкеса, что никакіе чуждые звуки еще не врывались въ замкнутый придворный міръ. Аристократы ванъ Дейка, напротивъ, уже соприкоснулись съ плебсомъ. Они чувствуютъ себя окруженными дикими ордами, грубые голоса которыхъ доносятся съ улицы въ покои королевскаго дворца. Вотъ почему они нервничаютъ и дрожа отступаютъ, когда имъ грозитъ опасность прикосновенія со стороны плебейскаго тѣла. Слабонервный утомленный аристократизмъ сознательно противопоставляетъ себя грубой крѣпко-костной силѣ демократіи.

Былъ возможенъ еще одинъ оттѣнокъ придворнаго стиля: снисходящій до народа король могъ выставлять передъ нимъ на показъ не свою бѣлую кость, а свое королевское могущество, могъ противопоставить себя не плебсу, какъ аристократъ, какъ дѣлалъ Карлъ I, а подданнымъ, какъ монархъ.

Этотъ оттѣнокъ придворнаго стиля и получилъ вскорѣ свое классическое выраженіе во Франціи.

ФРАНЦІЯ ДО 1650 г.

До XVII в. Франція играла въ исторіи искусства лишь очень скромную роль. По крайней мѣрѣ едва ли можно говорить до этого времени о существованіи французскаго искусства. Наиболѣе выдающіеся художники, родившіеся во Франціи, работали за границей, а важнѣйшія произведенія, возникшія во Франціи, были созданы иностранцами.

Эпоха кватроченто представлена главнымъ образомъ *Жаномъ Фукэ*. Въ Германіи его знаютъ по находящейся въ Берлинской галлереѣ картинѣ, изображающей *Этьена Шевалье*, любимца Карла VII и Агнесы Сорель, и его патрона, св. Стефана. Фукэ былъ современникомъ Гуго ванъ деръ Гоеса, и упомянутая его картина въ самомъ дѣлѣ напоминаетъ св. Виктора нидерландскаго художника. Специфически французская нотка чувствуется развѣ въ дополняющей ее антверпенской картинѣ: Марія, лицомъ напоминающая Агнесу Сорель, раскрыла корсажъ, такъ что полная грудь выступаетъ изъ-подъ рубашки. Отъ всей картины вѣетъ ароматомъ демимонденности.

Отецъ и сынъ Клуэ служатъ переходомъ отъ примитивовъ къ классицизму. *Жанъ Клуэ* прибылъ въ 1510 г. изъ Нидерландовъ во Францію, куда онъ и принесъ съ собой художественныя традиціи родины. Какъ черты лица, такъ и подробности костюма на его портретахъ переданы съ необычайной точностью въ духѣ старыхъ нидерландцевъ. Сынъ его, *Франсуа Клуэ*, занявшій послѣ его смерти въ 1610 г. мѣсто придворнаго художника Франциска I, стремился больше къ представительности въ стилѣ чинквеченто. Писалъ онъ фигуры во весь ростъ въ величественныхъ позахъ и съ декоративными деталями. Французы называютъ его своимъ Гольбейномъ. Подобная параллель правильна въ томъ смыслѣ, что, подобно Гольбейну, Клуэ былъ удивительнымъ рисовальщикомъ. Портреты Маріи Стюартъ и Гаспара де Колиньи (въ парижскомъ кабинетѣ гравюръ) могутъ быть сопоставлены развѣ только съ рисунками Гольбейна. Хотя онъ пережилъ нѣмецкаго художника на цѣлыхъ тридцать лѣтъ, онъ производитъ однако болѣе архаичное впечатлѣніе. Большая картина, изображающая Франциска I на конѣ (въ Уффиціяхъ), отличается строгой готической прямолинейностью, отъ которой укло-

нился бы такой представитель Ренессанса, какъ Гольбейнъ. На другихъ портретахъ, напр. Карла IX и герцога Гизъ, Елизаветы Австрійской и герцогини Ангулемской, жемчугъ, кольца и прочіе предметы украшенія такъ вычеканены въ духѣ ювелирнаго искусства, что общее художественное впечатлѣніе, для Гольбейна всегда стоявшее на первомъ планѣ, почти разрушается многочисленными детально вырисованными подробностями.

Въ области высокой живописи развернули тѣмъ временемъ значительную по размѣрамъ дѣятельность нѣсколько итальянцевъ. Уже итальянскіе походы французскихъ королей въ концѣ XV в. подготовили почву для художественнаго вліянія Италіи. Карлъ VIII и Людовикъ XII, воевавшіе съ Италіей изъ-за миланскаго герцогства, не только взяли съ собой своихъ художниковъ, напр. *Жана Перрена*, но и побудили итальянскихъ художниковъ переселиться во Францію. Здѣсь умеръ Леонардо да Винчи. Здѣсь прожили нѣкоторое время Андреа дель Сарто, Парисъ Бордоне и другіе. Съ восшествіемъ на престолъ Франциска I очень многіе итальянскіе художники стали пріѣзжать во Францію. Цѣлое войско итальянскихъ художниковъ было приглашено во Францію, и имъ поручили украсить новоотстроенные замки. Французскимъ Ватиканомъ сдѣлалось въ особенности Фонтенебло, то самое мѣстечко, гдѣ въ XIX в. творили Миллэ и Руссо, Коро и Діасъ. Во главѣ работъ стояли *Франческо Россо*, *Приматиччьо и Никколо дель Аббате*. Пусть они и не стали французами, все же французская среда сообщила имъ до извѣстной степени французскую нотку, непохожую на итальянскую. Находящаяся въ Лондонской Національной Галлереѣ Caritas Россо отличается при всей мощи своихъ напоминающихъ Микель Анджело формъ все же нѣкоторымъ прянымъ французскимъ привкусомъ. А женскія головки Приматиччьо обвѣяны граціею, которой нѣтъ у современныхъ ему итальянцевъ. Все снова изображается Венера за туалетомъ, одной рукой она приводитъ въ порядокъ вуаль, въ другой она держитъ зеркало. Здѣсь нѣтъ величественныхъ формъ итальянскаго чинквеченто. Ихъ мѣсто занимаютъ стройныя фигуры, элегантныя прически и нервныя движенія. Часто прославляется также Діана, вѣдь царила тогда Діана Пуатье. На хранящейся въ Луврѣ картинѣ, гдѣ она идетъ среди пейзажа съ лукомъ въ рукѣ,въ сопровожденіи своихъ собакъ, она — не итальянская героиня съ мощными членами, а стройная женщина, хрупкая и гибкая.

Туземные художники переводили въ свою очередь на французскій языкъ то, что на своемъ языкѣ говорили иностранцы. *Жанъ Кузенъ* думалъ превзойти Микель Анджело, превращая его Страшный Судъ въ блестящую театральную сцену. Въ продолженіе своего пятидесятилѣтняго пребыванія въ Италіи *Симонъ Вуэ* примкнулъ къ Гвидо Рени и, вернувшись въ 1627 г. во Францію, придалъ его стилю отпечатокъ еще бо́льшей будуарной элегантности. А Караваджіо нашелъ своего французскаго преемника въ лицѣ *Жана де Булонь*, по прозванію le Valentin. Обычными его темами являются ландскнехты, во время игры въ кости вступающіе въ драку или распѣвающіе въ кабачкѣ пѣсни съ своими дѣвками. Даже въ тѣхъ случаяхъ, когда онъ въ видѣ исклю-

ченія воспроизводитъ библейскія темы: невинность Сусанны, мученичество Процесса и Мартиніана или судъ Соломона, онъ слѣдуетъ грубоватому натуралистическому стилю народныхъ жанровъ Караваджіо. Сказывается французское происхожденіе этихъ произведеній въ нѣкоторомъ избыткѣ красивыхъ жестовъ. Дикое разбойничье настроеніе неаполитанца стало настроеніемъ почти салоннымъ.

Луи Ленень (Le Nain) связанъ не съ Италіей, а, напротивъ, съ Голландіей, съ школой Франса Гальса. Если его групповые портреты производятъ впечатлѣніе голландскихъ картинъ, то его жанры привлекаютъ той дѣловитостью и серьезностью, съ какими воспроизведена народная жизнь. Первая изъ его хранящихся въ Луврѣ картинъ носитъ названье «Семейство кузнеца». Кузнецъ на мгновеніе остановился въ своей работѣ. Жена и ребенокъ слѣдятъ за его взоромъ, какъ будто открылась дверь и въ комнату входитъ гость. На второй картинѣ за столомъ сидитъ крестьянская семья: на переднемъ планѣ хозяинъ въ шерстяномъ колпакѣ, осмотрительно подносящій стаканъ ко рту; рядомъ съ нимъ его жена, усталая послѣ трудового дня. Третья его картина — «Возвращеніе съ поля» — достойна вниманія и въ красочномъ отношеніи. Надъ пейзажемъ разлитъ не коричневый свѣтъ, а простой сѣрый свѣтъ дня. Передъ нами полуразвалившійся крестьянскій дворъ. Около стада стоитъ мальчикъ - пастушокъ, крестьянка сторожитъ спящее дитя. Направо телѣга, а на ней группа дѣвушекъ, собирающихъ сѣно въ огромную копну. Никакія жанровыя подробности не мѣшаютъ общему впечатлѣнію. Между тѣмъ, какъ другіе брали изъ крестьянской жизни веселые эпизоды или карикатурныя сцены, Ленень создалъ простыя почти современныя картины трудовой жизни. Среди художниковъ, въ произведеніяхъ которыхъ обнаруживаются воззрѣнія современности, ему слѣдуетъ отвести видное мѣсто.

Филиппъ де Шанпень, уроженецъ Фландріи, извѣстенъ какъ своими церковными картинами, такъ и своими портретами. Писалъ онъ преимущественно портреты ученыхъ и янсенистскихъ священниковъ. Этотъ янсенистскій духъ придаетъ его религіознымъ произведеніямъ что-то холодное, трезвое, аскетически-строгое. Театральнымъ въ духѣ барокко является онъ только въ своемъ находящемся въ Вѣнѣ «Мученичествѣ Авеля». Вообще же произведенія его проникнуты чуждой фразъ, почти мрачной серьезностью. Въ простыхъ кельяхъ сидятъ монашенки въ образующихъ складки бѣло-шерстянныхъ одеждахъ, съ орденскимъ крестомъ на груди, съ вуалью на головѣ. На камышовомъ креслѣ лежитъ Священное Писаніе, на стѣнѣ виситъ деревянное распятіе. Желтоватые, черные и коричневые тона еще усиливаютъ мрачность настроенія. Въ такомъ же духѣ воспроизводилъ *Евстахій Лесюёръ* сцены изъ жизни монаховъ. Его картины изъ житія св. Бруно могли бы вызвать въ памяти Зурбарана, если бы рядомъ съ мужественнымъ, свирѣпымъ испанцемъ французскій художникъ не производилъ впечатлѣнія эфирнаго луннаго принца.

Насколько одностороннимъ былъ Лесюёръ, настолько безхарактерно разностороненъ былъ *Себастіанъ Бурдонъ*. Подобно тому, какъ онъ началъ авантюристомъ, а кончилъ академикомъ, подобно тому, какъ

онъ работалъ то въ Римѣ, то въ Парижѣ, то въ Швеціи, такъ носилъ онъ и какъ художникъ самыя разнообразныя маски. Его кисти принадлежатъ декоративныя полотна, точно вышедшія изъ школы Карраччи, и народные жанры съ цыганками и нищими, вскрывающіе его связь съ школой Караваджіо. Сальваторъ Роза и Микель Анджело Черквоцци получили свое дополненіе въ лицѣ *Жака Куртуа*, по прозванію Le Bourguignon. Мрачное небо, по которому плывутъ ярко-желтыя тучи, пыль и дымъ, сражающіеся ландскнехты—вотъ обычное содержаніе его картинъ. А потомъ выступилъ художникъ, производящій среди своихъ современниковъ впечатлѣніе анахронизма, художникъ безусловно великій, несвоевременный, ничѣмъ не связанный съ эпохой барокко. Эпоха барокко была проникнута возбужденнымъ, чисто театральнымъ паѳосомъ. Къ *Пуссену* примѣнимы, напротивъ, слова, которыми Шиллеръ опредѣлилъ эллинскую культуру: «Мѣра, благородство, ясность». Эпоха барокко мыслила въ краскахъ. Широкими, сильными мазками набрасывали художники свои картины. Въ эту эпоху Пуссенъ былъ среди живописцевъ великимъ скульпторомъ, le peintre le plus sculpteur, qui fut jamais.

Для нѣмца не легко почувствовать влеченіе къ этому художнику, такъ какъ въ немъ нѣтъ ничего непосредственно говорящаго душѣ. Въ его произведеніяхъ все разсчитано и все преднамѣренно. Фигуры имѣютъ право дѣлать только такія движенія, которыя укладываются въ рамки ясно очерченной арабески. Онѣ должны сгибаться или падать на колѣни, чтобы въ итогѣ получилась носившаяся передъ художникомъ композиція. Безжалостная склонность Пуссена все сводить къ формуламъ напоминаетъ Декарта. И однако этотъ, на видъ столь холодный, строитель принадлежитъ къ числу рѣдкихъ художниковъ, вызывавшихъ удивленіе даже въ душѣ несочувствующихъ. Французы называютъ его «примитивнымъ». И въ самомъ дѣлѣ странно видѣть художника, современника свирѣпой 30-лѣтней войны, жизнь котораго похожа на виргиліеву эклогу. Юность Пуссена протекла среди лишеній, а когда потомъ онъ вступилъ въ царство своей мечты, онъ уже не могъ забыть суровой римской природы. Днемъ онъ работалъ въ своей мастерской на холмѣ Trinità dei Monti, откуда открывался широкій видъ на Кампанью. Вечеромъ бродилъ онъ съ учеными и поэтами въ окрестностяхъ вѣчнаго города, впитывалъ въ себя природу, размышлялъ въ паркѣ виллы Боргезе о прошломъ, о исторической судьбѣ человѣчества и набрасывалъ этюды деревьевъ-гигантовъ, такъ величественно поднимающихся на его картинахъ къ небу. Эти картины—грезы одинокаго человѣка о золотомъ вѣкѣ.

Schoene Welt, wo bist du? Kehre wieder,
Holdes Blütenalter der Natur!
Ach, nur in dem Feenland der Lieder
Lebt noch deine fabalhafte Spur.

(Чудный міръ, куда ты скрылся! О вернись, дивный цвѣтущій вѣкъ природы! Увы! Только въ сказочной странѣ поэзіи еще живетъ твой баснословный слѣдъ).

Нѣкоторыя картины Пуссена, напр. «Мученичество св. Эразма» или «Св. Ксаверій, воскрешающій японца», вполнѣ соотвѣтствуютъ, правда, типическому репертуару эпохи барокко. Обыкновенно же онъ выбираетъ изъ Св. Писанія только патріархальныя сцены: Моисей извлекаетъ воду изъ скалы, Элеазаръ встрѣчаетъ Ревекку, пастухи поклоняются младенцу. Эти картины съ ихъ величественными фигурами, съ развалинами языческаго великолѣпія вызываютъ въ памяти не столько Библію, а тѣ группы, которыми греки украшали фронтоны своихъ храмовъ. Эти видѣнія о буколической Элладѣ самое лучшее, что далъ Пуссенъ. Среди райскихъ полянъ поднимаются бесѣдки изъ виноградныхъ листьевъ, гермы и увитыя гирляндами колонны. Пастухи грезятъ, расположившись на отдыхъ около стада. Красивые нагіе люди, въ вѣнкахъ изъ розъ и лавра, отдыхаютъ на лугу или кружатся размѣреннымъ шагомъ въ хороводѣ, одѣтые въ прозрачныя одѣянія. «Et ego in Arcadia» (И я родился въ Аркадіи) гласитъ подпись подъ прекраснѣйшимъ изъ его созданій. Изображаетъ ли онъ Парнассъ или рожденіе Вакха, танецъ нимфъ или царство Флоры—всегда это тотъ вѣкъ, котораго не было на землѣ, всегда это—бѣгство отъ прозы жизни въ то обвѣянное поэтическими грезами «нигдѣ», когда человѣкъ жилъ единой счастливой жизнью съ природой. Археологическая тенденція Мантеньи сочетается у Пуссена съ той романтикой эллинизма, изъ глубины которой родился въ концѣ XV в. романъ Полифиля Hypnerotomachia, этотъ историческій романъ, въ которомъ Полія показываетъ возлюбленному исчезнувшій міръ сказочной красоты Эллады.

Удивительно также, какой увѣренной рукой Пуссенъ создаетъ, какъ пейзажистъ, соотвѣтствующую обстановку для созданій своей мечты. Само собой понятно, въ его пейзажахъ нѣтъ ничего интимнаго, нѣтъ ничего сокровеннаго. Природа на его картинахъ чисто пластическая, на видъ бездушная. Пуссенъ видитъ только формы и линіи. Контуры дерева онъ созерцаетъ тѣмъ же взоромъ, съ какимъ ваятель смотритъ на силуэтъ статуи. И однако этотъ языкъ линій такъ величественъ, что уже одинъ онъ сообщаетъ его пейзажамъ торжественное праздничное настроеніе. Міръ, изображаемый имъ, лишенъ всего мелочного, хилаго. Всѣ эти крупныя благородныя гряды горъ, эти огромныя деревья и прозрачныя, какъ кристаллъ, озера соединяются съ античными зданіями и развалинами въ композицію классической возвышенности. Настроеніе, которое онъ хочетъ внушить, онъ вообще умѣетъ выявить до конца, безъ остатка, какъ ни одинъ изъ послѣдующихъ пейзажистовъ. Хранящаяся въ Луврѣ картина, гдѣ двое мужчинъ идутъ съ огромной виноградной кистью на палкѣ, передаетъ самую сущность осени, настроеніе тѣхъ насыщенныхъ жизнью октябрьскихъ дней, когда природа подобна настоящей кормилицѣ. А его Потопъ! Не произведетъ ли рядомъ съ этой грандіозной картиной «Островъ мертвыхъ» Бёклина впечатлѣніе жанра? Надъ міромъ царитъ атмосфера маляріи. На грязныхъ коричневыхъ волнахъ качается лодка. Небо грозитъ разразиться страшными потоками. По голымъ скаламъ вверхъ скользятъ змѣи. Несправедливо видѣть въ Пуссенѣ только творца героическаго пейзажа. Онъ принадлежитъ къ числу немногихъ

художниковъ, понятныхъ людямъ всѣхъ эпохъ, къ числу рѣдкихъ художниковъ, одинаково почитаемыхъ представителями самыхъ разнообразныхъ направленій. Энгръ обязанъ ему столько же, сколько Манэ и Дегазъ. Рядомъ съ такимъ колоссомъ ученикъ и шуринъ Пуссена *Гаспаръ Дюгэ* кажется, естественно, незначительнымъ. Конечно, такія картины, какъ его «Ангелъ, показывающій Аврааму обѣтованную страну», или его обвѣянныя романтикой развалинъ античные памятники, передъ которыми отдыхаютъ пастухи, очень милы. Но не ищите у него характернаго для Пуссена доисторическаго величія. Дюгэ разбавилъ Пуссена водой, какъ въ XIX в. Ширмеръ вносилъ сентиментализмъ въ пейзажи Лессинга.

Зато *Клода Лоррена* необходимо отнести къ числу, если не великихъ, то самыхъ тонкихъ художниковъ, извѣстныхъ исторіи искусства. Благородныя формы Пуссена соединились у него очень своеобразно съ тонкимъ пониманіемъ игры свѣта. Съ Пуссеномъ его роднитъ преклоненіе передъ величіемъ, убѣжденіе, что пейзажъ можетъ быть только мѣстомъ пребыванія героевъ и боговъ. Если разсмотрѣть его произведенія съ точки зрѣнія рисунка, то они всѣ кажутся лишь разными варіаціями одного основного мотива. На переднемъ планѣ Лорренъ помѣщаетъ группу деревьевъ или храмъ, чтобы увлечь взоръ зрителя вглубину и вдаль. На заднемъ фонѣ — классическая гряда горъ. Эти подробности постоянно повторяются имъ съ нѣкоторыми измѣненіями. Зато свѣтъ, окутывающій предметы, всегда иной. Такъ могъ Клодъ Лорренъ отличаться всегда разнообразіемъ, не подвергая существеннымъ измѣненіямъ мотивы рисунка.

Многіе художники до него помѣщали на небѣ красноватый или желтый кругъ — солнце. Но никто еще не изобразилъ солнечныхъ лучей, пронизывающихъ облака. Вибрація атмосферы, испаренія, вызванныя полдневнымъ жаромъ, сіяніе неба во время заката, содроганіе природы въ моментъ восхода солнца, таковы были проблемы, которыя ставилъ себѣ Клодъ Лорренъ. Солнцепоклонникъ, онъ рвался къ свѣту, какъ бабочка, воспѣвалъ чудеса солнца, мощный сводъ неба, сіяющій утромъ прохладнымъ блескомъ серебра, въ полденъ — расплавленнымъ золотомъ, а вечеромъ — пурпуромъ.

Вы невольно представляете его себѣ, какъ онъ бѣднымъ парнемъ безъ плана покидаетъ родительскій домъ, какъ онъ бродитъ на чужбинѣ, глядя на безконечный сводъ неба; какъ странствующимъ подмастерьемъ онъ стоитъ въ Венеціи на берегу лагуны, слѣдя за журчащимъ съ неба солнечнымъ свѣтомъ, играющимъ на водѣ или скользящимъ по колоннадѣ мраморныхъ дворцовъ.

Именно въ Венеціи Клодъ Лорренъ нашелъ самого себя. Сколько бы онъ потомъ ни писалъ римскія развалины или гавани Мессины, Неаполя и Тарента — надъ всѣми его картинами словно носится воспоминаніе о Венеціи, о городѣ свѣта, гдѣ онъ грезилъ во время своего путешествія. Только Вильямъ Тёрнеръ слагалъ потомъ въ XIX в. такіе ликующіе гимны свѣту.

Подводя итогъ, мы должны сказать, что Франція, выдвинувшая до 1650 г. нѣсколько весьма крупныхъ художниковъ, работавшихъ

на чужбинѣ, все же не имѣла своего роднаго искусства, проникнутаго единымъ стилемъ. Дабы могла появиться «французская школа», и разрозненное искусство стать единымъ, для этого центръ тяжести работы долженъ былъ перенестись изъ Рима въ Парижъ, для этого необходимо было художникамъ имѣть общее поле дѣятельности.

Время это наступило, когда на престолъ взошелъ Людовикъ XIV.

Вѣкъ Людовика XIV.

Французы называютъ вѣкъ Людовика XIV—великимъ вѣкомъ, le grand siècle. Поскольку подъ «великимъ» подразумѣвается здѣсь «грандіозный», это опредѣленіе правильно. Ни одинъ монархъ міра не подчинилъ себѣ въ такой степени искусство. Ни одинъ не окружалъ себя въ такой степени пышностью и роскошью. Людовикъ XIV—строитель par excellence. Подобно тому, какъ Августъ могъ сказать о себѣ, что, если онъ получилъ столицу изъ штукатурки и извести, то онъ оставилъ ее своимъ наслѣдникамъ построенной изъ камня и желѣза, такъ Людовикъ XIV мановеніемъ руки — не въ Парижѣ, а въ Версалѣ—создавалъ на песчаной почвѣ сказочные дворцы. А такъ какъ его зданія нуждались и въ украшеніи картинами, то началась дѣятельность въ размѣрахъ, дотолѣ никогда невиданныхъ. То, что было создано въ Римѣ при Львѣ X, кажется количественно ничтожнымъ въ сравненіи съ тѣмъ, что возникло во Франціи при Людовикѣ XIV.

Если вы натолкнетесь въ картинныхъ галлереяхъ на произведенія художниковъ, наложившихъ свой отпечатокъ на вѣкъ Людовика XIV, то они покажутся вамъ скорѣе колоссальными, чѣмъ тонкими, скорѣе напыщенными, чѣмъ изящными. Вотъ *ванъ даръ Меленъ*, увѣковѣчившій въ огромныхъ полотнахъ военные подвиги Людовика, его походы, осады, корабли и торжественные въѣзды. Вотъ *Александръ Депортъ*, обязанный изображать охотничьихъ псовъ короля, и *Жакъ Баптистъ Монноіэ*, подъ кистью котораго даже цвѣты получили отпечатокъ торжественности, напыщенности, представительности. Вотъ далѣе *Лебренъ*, *Койпель*, *Бланшаръ*, *Уассъ*, *Жувенэ* — какими манерными и напыщенными, помпёзными и надутыми кажутся ихъ произведенія! Никогда не обходятся они безъ пышнаго аппарата. Колонны должны имѣть непремѣнно витую форму, бархатъ непремѣнно долженъ ложиться пышными складками. Подобно «жеманницамъ», подобно précieuses ridicules, они напрягаютъ всѣ силы, чтобы выразить самую простую мысль непремѣнно съ ужимкой, напыщенными фразами. На библейскихъ картинахъ всегда тѣ же театральныя головы и пустые декламаторскіе жесты. А когда они темой берутъ античный сюжетъ, то всегда у нихъ выходитъ римская трагедія, облеченная въ однообразно-напыщенный александрин-

скій стихъ. И однако среди этихъ ослѣпляющихъ исторій мелькаютъ портреты, созданные *Риго* и *Ларжильеромъ*. Здѣсь мы знакомимся съ людьми, которымъ служили художники. Въ самоувѣренной, вызывающей, величественной позѣ, окруженный пышной роскошью, стоитъ передъ нами Людовикъ XIV. Огромный парикъ съ тяжелыми волнистыми локонами окружаетъ ореоломъ его голову. На немъ огромная мантія изъ голубого бархата, затканная золотыми лиліями Франціи. Роскошная рама украшена плотной золотой короной. Веласкесъ, ванъ Дейкъ, Риго — знаменуютъ собой три разныхъ міра въ области придворнаго портретнаго стиля. Испанскіе короли не имѣютъ еще никакого представленія о томъ, что за стѣнами Альказара есть еще цѣлый другой міръ. Ихъ портреты — картинная галлерея, передаваемая отъ предковъ къ потомкамъ. Аристократы ванъ Дейка уже знаютъ, что на ряду съ міромъ бѣлой кости существуетъ и другой — грубо-плебейскій. Изящные и блѣдные, съ тихимъ голосомъ, они начинаютъ нервничать, когда до ихъ слуха донесется громкое и грубое слово. Людовикъ XIV подчеркиваетъ въ свою очередь не свое аристократическое происхожденіе, а свое королевское могущество, является не какъ Карлъ I, аристократомъ въ противоположность плебеямъ, а королемъ въ противоположность подданнымъ. Благородство, заключающееся у аристократовъ ванъ Дейка въ блѣдномъ цвѣтѣ лица, въ бѣлыхъ съ голубыми жилками рукахъ, у Риго воплощается въ величавой позѣ, въ развѣвающихся портьерахъ, въ нагроможденныхъ кругомъ знакахъ королевской власти. L'état c'est moi. «Государство это я!»

Каковъ король, таковы окружающіе.

Художники изображаютъ ихъ въ величественно-важной позѣ, съ той торжественной походкой, какую требуетъ придворный паркетъ. Каждый принимаетъ величественную мину, дѣлаетъ рукой торжественный жестъ. На всѣхъ дамахъ княжескія платья. Поэтъ изображенъ въ королевской мантіи, опирающимся героическимъ жестомъ на лиру. Священникъ держитъ въ рукѣ Св. Писаніе или поднимаетъ руку, купецъ сидитъ у письменнаго стола, астрономъ у глобуса. Но заняты они не своими мыслями, какъ и самъ король они смотрятъ демонстративно на зрителя. Какъ Людовикъ XIV выставляетъ на показъ свою корону, такъ они указываютъ на знаки своего могущества—на книги, ими написанныя, на произведенія искусства, ими созданныя, на корабли, посылаемые ихъ фирмой къ далекимъ морямъ. Даже когда они иногда появляются въ халатѣ, то послѣдній сдѣланъ изъ голубого шелка или краснаго бархата. Домашняя жизнь частнаго человѣка—такой же спектакль-гала, какъ и lever короля. И при этомъ—замѣтьте!—Риго и Ларжильеръ не краснобаи, а безпощадные историки-протоколисты своей эпохи. Все—шпаги и пряжки на башмакахъ, шубы и кружева, парики и вѣера—пишутъ они съ натуры. Если они выступаютъ съ такой помпой, если они никогда не сходятъ съ котурна, то въ этомъ виновато не ихъ искусство. Они изображаютъ людей такими потому, что сами люди были такими помпёзно-торжественными, такими напыщенно-величественными. Это было время, когда духъ роялизма вторгся даже въ семейную жизнь, когда дѣти

обращались къ родителямъ на «вы», говорили «господинъ отецъ» и «госпожа мать».

Познакомившись съ этими портретами, мы лучше поймемъ картины Лебрёна и его коллегъ. Къ эпохѣ Людовика XIV не подходили ни классическое спокойствіе, ни торжественная сдержанность Пуссена. Живопись должна была быть роскошной и ослѣпительной, напыщенно-шумной, какъ періоды Боссюэта, какъ стихи Расина. Простыя явленія должны были облекаться въ помпёзную велерѣчивость. А въ особенности необходимо имѣть въ виду: картинная галлерея вообще не мѣсто для этихъ произведеній, являющихся лишь частью великаго декоративнаго цѣлаго.

Версальскій замокъ производитъ на всѣхъ величественное впечатлѣніе. Зданіе выросло не среди красивой природы. Король обнаружитъ свое могущество въ большей степени, если онъ пустыню превратитъ въ рай, если заставитъ изъ песчаной, безводной земли бить фонтаны. Дворецъ выростаетъ поэтому изъ искусственно созданной почвы. Каждый камень говоритъ намъ, что здѣсь обитаетъ король. Могучія лѣстницы ведутъ къ широкимъ заламъ, гдѣ все сверкаетъ и горитъ золотымъ блескомъ. Бронзовыя и мраморныя фигурки, гермы и атланты украшаютъ ниши и карнизы или склоняются съ плафона, привѣтствуя монарха. Обширенъ, какъ горизонтъ, паркъ, скрывающій отъ взоровъ монарха плебейскую окрестность. Куда ни взглянешь, всюду даже природа отреклась отъ своего величія, склонилась передъ волей и властью единаго. Прямолинейныя дорожки, обстриженныя стѣны изъ кустовъ—все доказываетъ, какъ упрямое своеволіе обязано подчиниться дисциплинѣ и правиламъ. Ни одно дерево не имѣетъ права расти, какъ хочетъ. Ножницы садовника даютъ ему ту форму, какую пожелаетъ король. Ни одинъ ручей не имѣетъ права течь туда, куда его влечетъ: подчиняясь волѣ монарха, онъ или поднимается столбомъ къ небу или ниспадаетъ каскадомъ по мраморнымъ ступенямъ. Здѣсь царство королевства Божьей милостью, скипетру котораго подвластны не только люди, но и долины и горы, бурный потокъ и свободный лѣсъ. Здѣсь царитъ духъ молодого Людовика XIV, четырнадцатилѣтнимъ отрокомъ явившагося въ парламентъ—съ хлыстомъ! Suprema lex regis voluntas.

А если мы представимъ себѣ въ этой обстановкѣ тогдашнихъ людей, этихъ кавалеровъ въ огромныхъ парикахъ и золотомъ затканныхъ камзолахъ, этихъ дамъ съ высокимъ fontange и въ шелковомъ кринолинѣ, если мы представимъ ихъ себѣ длиннымъ сіяющимъ кортежомъ идущими по гладкому блестящему паркету залъ или по посыпаннымъ гравіемъ дорожкамъ парка, то станетъ яснымъ, какъ правдиво и убѣдительно отражало это искусство духъ времени. Ни одна эпоха не исходила такъ убѣжденно изъ понятія: «единый стиль». «Стиль Луи XIV» распространяется на все: на зданія, сады, деревья и воду. Дворецъ съ его украшенными залами, его дворами и лѣстницами, его паркомъ, каскадами и статуями—только все это вмѣстѣ взятое и является «художественнымъ произведеніемъ», тогда какъ каждая часть въ отдѣльности—одинъ изъ элементовъ декоративнаго цѣлаго.

На первыхъ порахъ вы, правда, испытываете въ этихъ залахъ только угнетающее сознаніе, что содержаніе картинъ, посвященное боготворенію монарха, такъ мало говоритъ нашему чувству. Было бы тщетнымъ усиліемъ отгадать за этими картинами индивидуальность автора. Такой человѣкъ, какъ Людовикъ XIV, такъ же мало мирился съ «индивидуальностью» другихъ, какъ офицеръ, обучающій свою роту. Принадлежитъ ли плафонъ кисти Бланшара или Койпеля, Уасса или Жувенэ, имена эти не воплощаютъ собой артистическихъ индивидуальностей. Въ чинѣ главнокомандующаго архитектурой, скульптурой, живописью и садоводствомъ, Людовикъ XIV назначилъ генераломъ надъ всѣми художниками Лебрёна. Этотъ послѣдній руководитъ маневрами, передаетъ остальнымъ черезъ адъютантовъ свои приказанія, исполняемыя тѣми съ чувствомъ военной субординаціи. Для характеристики отдѣльныхъ художниковъ здѣсь нѣтъ почвы, а съ другой стороны, именно благодаря этой централизаціи Версаль сталъ такимъ импозантнымъ художественнымъ произведеніемъ, выражающимъ духъ цѣлой эпохи, историческимъ документомъ.

Сила и размахъ Лебрёна удивительны. Уже Рубенсъ создалъ въ находящемся въ Луврѣ циклѣ картинъ, изображающихъ апоѳеозъ Маріи Медичи, гигантскій памятникъ придворной помпы. То, что въ творчествѣ Рубенса было случайностью, у Лебрёна стало содержаніемъ всей его дѣятельности. Лебрёну удалось пятьдесятъ лѣтъ говорить въ проповѣдническомъ стилѣ Боссюэта, ни на минуту не уставая. На религіозныхъ картинахъ эпохи барокко наверху разверзаются облака, и оттуда смотритъ внизъ все христіанское небо. Такъ у Лебрёна разверзается не только весь Олимпъ, но и пантеонъ исторіи. Для него недостаточно восхвалять короля-солнце подъ видомъ бога солнца. Онъ поднимаетъ изъ могилы всѣхъ императоровъ и королей прошлаго, и они бросаются въ прахъ передъ Людовикомъ. Въ одномъ мѣстѣ онъ сравниваетъ его съ Александромъ Великимъ. На другой картинѣ передъ нимъ склоняются восточные монархи Навуходоносоръ и Киръ. Въ зеркальной галлереѣ изображается военная карьера короля со всевозможными аллегорическими прикрасами—короля привѣтствуютъ или четыре части свѣта, или музы. Не менѣе удивительно умѣніе Лебрёна усиливать впечатлѣніе. Первыя залы выдержаны въ бѣломъ. Чѣмъ ближе къ покоямъ короля, тѣмъ увеличивается блескъ. Зеленый мраморъ чередуется съ золотомъ, темносиній цвѣтъ съ серебромъ. Въ послѣдней залѣ, стѣну которой покрываетъ барельефъ, изображающій короля верхомъ, видно уже только золото—золотомъ покрыты камины, двери и окна. При всемъ напыщенномъ византизмѣ это—древняя и великая культура. Вы почувствуете это особенно ясно, когда перейдете изъ старой части замка въ новую, гдѣ Орасъ Вернэ воспѣлъ славу великой націи съ такимъ же фразерствомъ, но банально и по-плебейски. Картины Вернэ отличаются отъ картинъ Лебрёна такъ же, какъ «король-мѣщанинъ» Луи Филиппъ отъ короля-солнце, Луи XIV.

На ряду съ дворцовой архитектурой большую роль играла архитектура церковная. Такъ естественно, что король Божьей милостью

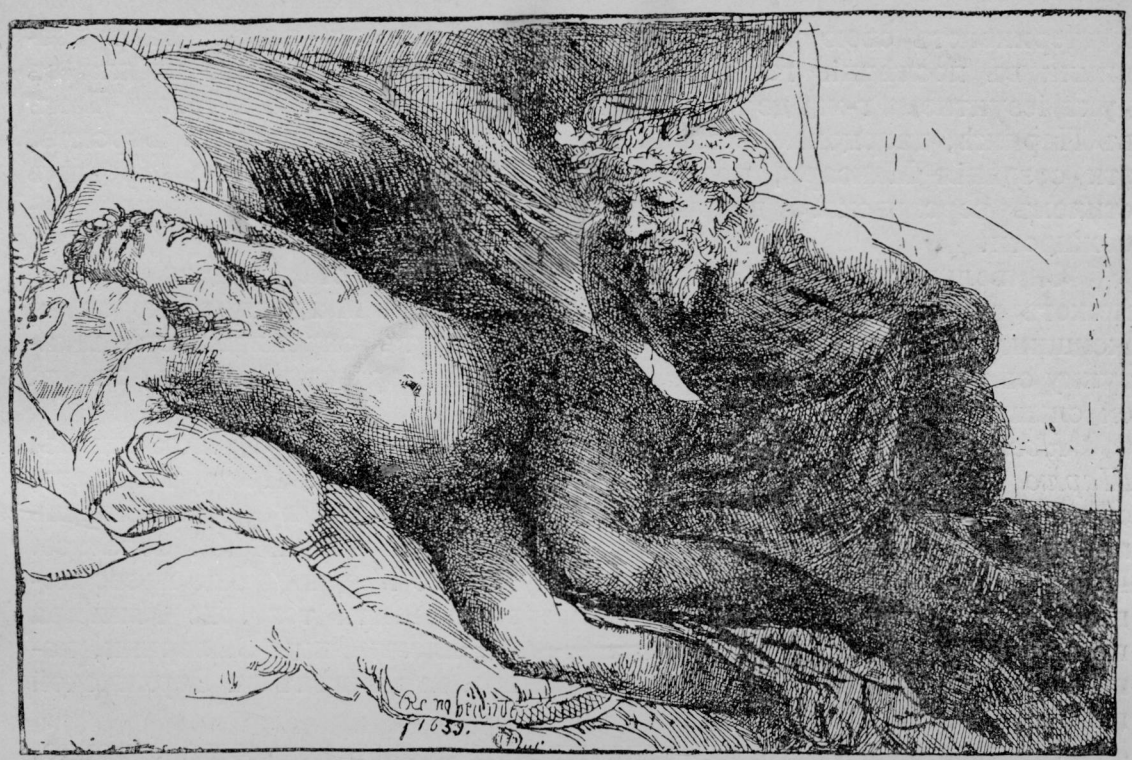
подчеркиваетъ свою родственную связь съ царемъ-царей. Такъ возникли въ послѣдніе годы Людовика XIV, когда на него вліяла въ духѣ іезуитизма г-жа де Ментенонъ, соборъ инвалидовъ и Нотръ-Дамъ въ Парижѣ, дворцовая часовня и церковь св. Людовика въ Версалѣ, эти созданія Мансара, производящія рядомъ съ пышнымъ мірскимъ стилемъ версальскаго дворца впечатлѣніе казеннаго спектакля набожности.

Символическимъ изображеніемъ настроенія старѣющаго короля можетъ считаться картина Лебрёна, гдѣ Марія Магдалина, красивая женщина, стоящая передъ зеркаломъ, вдругъ опрокидываетъ шкатулку съ драгоцѣнностями и обращаетъ свой взоръ къ небесамъ, откуда ей слышатся голоса.

Ноелю Койпелю было поручено украсить соборъ инвалидовъ, *Шарлю де Фоссу*—дворцовую часовню въ Версалѣ. *Пьеръ Миньяръ*, ставшій послѣ смерти Лебрёна во главѣ всѣхъ художественныхъ предпріятій короля, создалъ фрески въ куполѣ церкви Val de Grace. Пусть всѣ его картины эклектичны, пусть его Мадонны еще превосходятъ слащавостью Мадонны Сассоферрато, кисти того же Миньяра принадлежитъ портретъ Маріи Манчини, племянницы Мазарини, навсегда врѣзывающійся въ память каждаго, кто видѣлъ въ Берлинской галлереѣ эту картину.

За престолъ и алтарь!—такъ гласилъ девизъ искусства барокко. Во Франціи искусство въ большей еще степени, чѣмъ гдѣ бы то ни было, обслуживало интересы монархіи и церкви.

А между тѣмъ, какъ здѣсь, во Франціи, придворно-церковное искусство выкрикивало свое послѣднее пронзительное слово, въ Голландіи дѣлало свои первые шаги то буржуазное искусство, которому принадлежало будущее.



РЕМБРАНДТЪ: Антіопа и Фавнъ.

Начало голландской живописи.

Среди аристократическаго міра XVII в. Голландія похожа на мѣщанскій островокъ.

Историческіе факты извѣстны. Въ 1568 г., какъ только въ Брюсселѣ появился Альба, началась война за независимость Нидерландовъ. Южная часть, Фландрія, осталась вѣрна католицизму, осталась испанской провинціей. Сѣверная часть, Голландія, примкнула къ протестантизму и провозгласила себя республикой. Немедленно же начался расцвѣтъ голландскихъ городовъ. Въ Амстердамъ переселились предпріимчивые купцы, указавшіе торговлѣ новые пути. Избыточные элементы народонаселенія устремились на чужбину. Еще въ 1572 г. никому бы не пришло въ голову, что испанскіе Нидерланды могутъ когда-нибудь стать собственниками Явы и Мыса Доброй Надежды, что они возьмутъ когда-нибудь въ свои руки всю торговлю съ Азіей. А теперь Голландія стала первой торговой и морскою державой. Голландцы вступили даже въ Бразилію. Былъ основанъ новый Амстердамъ (Нью-Іоркъ). Была открыта Австралія, гдѣ объ этомъ еще теперь повѣствуютъ такія имена, какъ Новая Голландія, Новая Зеландія, Земля Вандименса. Грандіозная колоніальная политика, практиковавшаяся остъ-индской и вестъ-индской компаніями, сдѣлалась источникомъ небывалаго богатства.

Если до сихъ поръ искусство процвѣтало лишь тамъ, гдѣ имѣлись налицо пышный дворъ, церковь, любившая роскошь, или знать, здѣсь въ Голландіи впервые выступаетъ меценатомъ искусства буржуазія со всѣми ея положительными и отрицательными качествами. Нѣтъ здѣсь ни декоративной дворцовой живописи, ни живописи церковной, у которой кальвинизмъ отнялъ всякую возможность существованія. Тѣмъ больше денегъ могли тратить люди частные.

Искусство превратилось изъ церковнаго, придворнаго и аристократическаго въ домашнее.

Это обстоятельство оказало большое вліяніе какъ на концепцію красокъ, такъ и на выборъ сюжетовъ. Фламандскія картины предназначались для просторныхъ свѣтлыхъ церквей и пышныхъ дворцовъ, голландскія—для тѣсныхъ, полутемныхъ комнатъ. Вотъ почему фламандскія картины обычно—большого формата, голландскія—небольшого размѣра. Тамъ преобладаетъ декоративный размахъ и ликующее упоеніе красками, здѣсь—сумеречнымъ помѣщеніямъ съ коричневой панелью и маленькими обоюдовыпуклыми окнами соотвѣтствуетъ грязноватый глинистый полумракъ. Оказало новое назначеніе картинъ, предназначавшихся для украшенія мѣщанскихъ домовъ, существенное вліяніе и на ихъ содержаніе. Было бы, конечно, неправильно утверждать, что всѣ виды живописи, нынѣ занимающіе господствующее положеніе—жанръ, пейзажъ, марина и nature morte—получили свое начало въ буржуазной Голландіи XVII в. Мы видѣли: подобныя картины возникали повсюду. Съ другой стороны, не всякое буржуазное искусство непремѣнно должно быть реалистическимъ. Во всѣ времена, когда царитъ недовольство настоящимъ, преобладаютъ тенденціи романтическія. Люди не испытываютъ въ такія эпохи никакого желанія увидѣть дѣйствительность, которой они недовольны, и которая изображена на полотнѣ. При взглядѣ на картину они хотятъ, напротивъ, забыть жалкія будни, унестись изъ тѣсныхъ границъ жизни въ царство идеала. Таковъ и былъ долгое время характеръ буржуазной живописи XIX в.

У голландцевъ XVII в. не было никакой почвы для такого бѣгства отъ жизни. Съ бо́льшимъ правомъ, чѣмъ любой другой народъ, могли они расписаться подъ извѣстными словами Гуттена: «Какое счастье жить!» Долго боролись они. Тѣмъ лучше умѣли они цѣнить свое завоеванное прочное положеніе. Не мало крови и денегъ стоило имъ вырвать страну изъ рукъ испанцевъ и защитить ее плотинами отъ океана. Вотъ почему они смотрѣли на родную почву съ той нѣжной гордостью, какую люди питаютъ къ драгоцѣнному имуществу. Нѣтъ надобности переноситься въ далекіе прекрасные міры. То, что ихъ окружаетъ, достаточно прекрасно. Какое имъ дѣло до миѳовъ и легендъ, которыми въ другихъ странахъ упиваются знатные люди. Пусть художники изобразятъ имъ ихъ жизнь и всю ту роскошь, которой они могутъ окружать себя. Одинъ интересуется скотоводствомъ, другой—тюльпанами и курами, третій — кораблями, перевозящими его товары. Одинъ любитель веселыхъ анекдотовъ, другой находитъ красивымъ видъ изъ окна на пейзажъ. Родившись изъ глубины этихъ настрое-

ній, голландское искусство и было продуктомъ жизнерадостнаго самоутвержденія и эпикуреизма. Картины преслѣдовали одну только цѣль: показать тѣмъ, кто ихъ покупалъ, лица и предметы, пріятные имъ въ жизни.

Искусство, ставящее себѣ одну только задачу: быть дѣловитой копіей съ натуры, можетъ легко утерять вдохновенный порывъ. Исполняя лишь прихоти заказчиковъ, оно рискуетъ опуститься въ низины плоскаго реализма. И въ самомъ дѣлѣ: многіе изъ тогдашнихъ художниковъ—и притомъ наилучше оплачиваемые—не знали иной болѣе честолюбивой задачи, какъ исполнять заказы, нынѣ выполняемые фотографами. Съ другой стороны, однако, реалистическій базисъ, на которомъ зиждилась голландская живопись, могъ стать для истинныхъ художниковъ исходной точкой для великихъ открытій. Уже Леонардо да Винчи сравнилъ, какъ извѣстно, живопись съ зеркаломъ. Живопись, по его словамъ, тѣмъ лучше, чѣмъ совершеннѣе она отражаетъ красоту міра. Художники, которымъ приходится воспроизводить по существу трансцендентальныя темы, поневолѣ вынуждены перенести центръ тяжести на замыселъ, т.-е. на нѣчто такое, что не имѣетъ никакого отношенія къ зрѣнію. Напротивъ, художники, переводящіе на языкъ искусства картины, развертываемыя передъ ними самой жизнью, могутъ направить всѣ свои силы на то, чтобы воспитать и развить свой глазъ. Они могутъ сообщить своимъ произведеніямъ тончайшіе, чисто живописные оттѣнки, которые глазъ художника способенъ подмѣтить въ окружающей дѣйствительности и только въ ней. Такъ вышли изъ Голландіи на ряду съ художниками, бывшими не болѣе, какъ предтечами современной фотографіи, также и такіе, произведенія которыхъ представляютъ важный этапъ въ исторіи утонченія человѣческой способности воспринимать зрѣніемъ окружающій міръ.

Во главѣ движенія шли портретисты.

Такъ естественно, если богатый буржуа, становясь меценатомъ, хочетъ прежде всего увѣковѣчить себя. Въ Голландіи XVII в. было поэтому создано огромное количество портретовъ. Среди портретовъ амстердамскаго музея представлены рѣшительно всѣ профессіи. Передъ нами военные герои въ кожаномъ колетѣ и въ бронѣ, загорѣлые отъ вѣтра, привыкшіе къ тяготамъ военной службы, стоящіе съ жезломъ полководца въ рукѣ твердо, какъ скала; священники, не менѣе воинственные, ежеминутно готовые сражаться за свою вѣру; купцы, сидящіе за письменнымъ столомъ, заложивъ перо за ухо; профессора и адвокаты, городскіе совѣтники и судовладѣльцы. Мужскимъ портретамъ вполнѣ соотвѣтствуютъ и женскіе. И уже эти картины показываютъ, что на историческую сцену выступилъ новый типъ людей. Рубенсъ и Ванъ Дейкъ спускались лишь изрѣдка ниже людей съ титуломъ графа. Даже въ тѣхъ исключительныхъ случаяхъ, когда они пишутъ портретъ буржуа, картина отличается аристократической, придворно-торжественной ноткой, такъ какъ въ монархической Фландріи всѣ чувствуютъ, какъ аристократія. Въ ходу эффектная элегантность туалета и благородные, красивые жесты. Бѣлы и изящны руки. Паркетъ—стихія мужчины, а женщина—не мать семьи, а свѣтская дама. Рядомъ

съ мужчиной часто стоитъ догъ, а шлейфъ дамы несетъ пажъ. Колоннада съ портьерами еще усиливаетъ впечатлѣніе праздничной пышности и представительности.

Надъ голландской почвой, напротивъ, вѣялъ демократическій воздухъ. На сцену выступило «третье сословіе», и его гордость состояла въ томъ, чтобы не казаться чѣмъ-то бо́льшимъ. Ehrt den König seine Würde, ehret uns der Hände Fleiss. «Если короля украшаетъ его санъ, то насъ—трудъ». Все здѣсь просто, нравственно-чисто и строго. Угловаты, коренасты, самоувѣренны мужчины. Честны, трудолюбивы женщины. Нѣтъ у нихъ свѣтскаго лоска, свѣтскаго навыка фламандскихъ дамъ, не лежитъ на нихъ отблескъ элегантной жизни. На головѣ—чепецъ, шея спрятана подъ брыжами. Твердъ, какъ доска, корсажъ. Лица то странно сморщены, изможденны домашними заботами, то жестки, строги, безпощадны, какъ у той Изабеллы Видъ, портретъ которой двумя столѣтіями раньше написалъ Янъ ванъ Эйкъ для алтарной картины въ Гентѣ. Онѣ привыкли сами дѣлать закупки для кухни, съ корзиной въ рукахъ, привыкли сами стирать свой синій передникъ, свои брыжи. Ихъ руки, въ противоположность длиннымъ, стройнымъ, аристократическимъ пальцамъ фламандскихъ дамъ, хранятъ слѣды работы, привычны мести полъ, ногти на пальцахъ коротки и нехолены. Въ искусство входитъ жена-хозяйка, мѣщанка-кухарка. Сидятъ эти женщины неуклюже, безъ женской граціи. Когда онѣ хотятъ быть элегантными, то ихъ туалетъ трогательно безвкусенъ. Со свойственнымъ женамъ официальныхъ лицъ желаніемъ разукрасить себя помѣщаютъ онѣ тамъ и здѣсь бантикъ, рюшъ, ленточку. Если онѣ иногда держатъ въ рукѣ вѣеръ, то такъ неловко и крѣпко, словно это не вѣеръ, а кухонный инструментъ.

Нѣтъ никакихъ эффектныхъ подробностей, нѣтъ и дворцовыхъ террасъ съ колоннами и развѣвающимися портьерами, имѣющими цѣлью вызвать впечатлѣніе, будто изображенныя лица обитаютъ во дворцахъ. Если нѣтъ нейтральнаго фона, то передъ нами буржуазныя комнаты, говорящія не о страсти представительствовать, а только о любви къ порядку. Иногда рядомъ съ господами стоитъ грубоватая на видъ прислуга, держа за руку маленькихъ дѣтей. Какъ разъ такіе дѣтскіе портреты служатъ краснорѣчивыми иллюстраціями некультурности третьяго сословія. Вспомните маленькихъ принцевъ Ванъ Дейка, умѣющихъ держать себя съ такой непринужденной noblesse, и взгляните потомъ на пятерыхъ дѣтей купца, стоящихъ такъ нарядно въ своихъ воскресныхъ костюмахъ рядомъ съ родителями на находящейся въ Берлинѣ картинѣ де-Кейзера. Они держатъ себя такъ неловко и смущенно, какъ люди, не знающіе, куда дѣть руки, когда они входятъ въ салонъ. Старшая дочь показываетъ зрителю съ рвеніемъ, достойнымъ болѣе интереснаго предмета, въ протянутой рукѣ яблоко, вторая судорожно держитъ нѣсколько ягодъ, а младшая схватила виноградину такъ жеманно, что сразу видно—она позируетъ. Вы словно видите передъ собой художника, заодно фотографа и гувернера, старающагося вбить дѣвочкамъ, какъ имъ стоять.

Надо признаться, однако, что мотивы портретной живописи стали

не только болѣе плебейскими, но и болѣе семейственными. На фламандскихъ картинахъ придворный этикетъ подчинилъ себѣ также взаимныя отношенія родителей и дѣтей. Дѣти стоятъ серьезно на почтительномъ разстояніи отъ родителей. Здѣсь, напротивъ, они прячутъ довѣрчиво голову на колѣняхъ матери. Иногда по вечерамъ устраиваются домашніе концерты. Отецъ, мать, дѣти и пришедшіе въ гости родственники окружили клавесинъ, на которомъ тетка, любительница эстетики, играетъ сонату. Или сцена происходитъ передъ коттеджемъ. Въ Голландіи уже тогда господствовалъ обычай, въ силу котораго купецъ имѣлъ въ городѣ только контору и складъ, тогда какъ его квартира находилась за городомъ. Передъ такимъ особнякомъ и собралась семья. Родители выходятъ изъ дверей, младшія дѣти у бабушки. Старшіе мальчики играютъ съ козломъ, а двое другихъ запрягли въ телѣжку пони, намѣреваясь совершить прогулку.

Къ семейнымъ портретамъ примыкаютъ групповые портреты членовъ корпорацій. Роль дворца играли въ Голландіи дома гильдій и ратуша. Было развито стремленіе соединяться въ союзы — черта, характерная для буржуазной эры. Если въ странахъ съ аристократической культурой на портретѣ изображались только люди, связанные узами кровнаго родства, въ Голландіи было достаточно, если они принадлежали къ одному и тому же союзу. Тогдашніе союзы стрѣлковъ играли приблизительно такую же роль, какъ въ наши дни военные ферейны. Во время войны храбро послуживъ отчизнѣ, запасные въ мирное время развивали въ себѣ чувство всегда готоваго къ бою патріотизма. У каждаго союза имѣлись свое казино и свой плацъ для военныхъ упражненій, гдѣ ежегодно происходило состязаніе въ стрѣльбѣ. Подъ громъ пушекъ провозглашалось имя побѣдителя. Затѣмъ слѣдовала пирушка, во время которой королю стрѣлковъ вручали назначенный городомъ призъ, золотую чарку. Въ чинахъ капитана, офицеровъ и знаменосца состояли богатые молодые люди, которымъ доставляло удовольствіе носить мундиръ. А такъ какъ имъ было пріятно видѣть себя изображенными въ мундирѣ, то картины, воспроизводящія гильдіи стрѣлковъ, занимаютъ въ голландской живописи очень значительное мѣсто. Каждый членъ платилъ свою долю, и кисть мастера увѣковѣчивала его. Обычно изображается, какъ рота собирается во дворѣ дома гильдіи, чтобы отправиться на состязаніе въ стрѣльбѣ, или стрѣлки сидятъ за пиршественными столами, богато уставленными роскошной посудой, или же судьи рѣшаютъ, кому долженъ достаться призъ.

Существовали и союзы, преслѣдовавшіе болѣе серьезныя цѣли. Въ годы войны пробудилось филантропическое чувство, желаніе помочь бѣднымъ и больнымъ. Во всѣхъ городахъ страны возникали пріюты для сиротъ и больныхъ, для стариковъ и старухъ. Обыватели гордились состоять членами комитетовъ такихъ филантропическихъ учрежденій и попасть въ этомъ чинѣ на полотно. На такихъ картинахъ вокругъ стола сидятъ члены правленія попечительства о бѣдныхъ. Одинъ просматриваетъ списокъ лицъ, нуждающихся въ помощи. Другой считаетъ деньги, третій записываетъ тѣхъ, кто прежде всѣхъ имѣетъ право на вспомоществованіе. На фонѣ виднѣются рельефы

или картины, имѣющіе отношеніе къ цѣлямъ союза: нищій, покоящійся на колѣняхъ Авраама, или бѣдный Лазарь, которому песъ лижетъ раны. На другихъ картинахъ вокругъ стола сидятъ почтенныя дамы. Одна читаетъ списокъ, другая, вооружившись кошелькомъ, распредѣляетъ кучками имѣющія быть розданными деньги, третья на аспидной доскѣ подводитъ итогъ. На фонѣ картина, изображающая дворецъ, гдѣ богачъ празднуетъ пиръ, а на лѣстницѣ пріютился бѣдный Лазарь. На картинахъ, предназначавшихся для сиротскихъ домовъ, на столѣ лежитъ полотно, изъ котораго для дѣтей будутъ дѣлать рубашки. Иногда и въ такіе сюжеты внесенъ элементъ дѣйствія. Въ комнату входитъ привратница и представляетъ нѣсколько вновь вступившихъ дѣтей. Или слуги вводятъ бѣдняка, подавшаго прошеніе и ожидающаго съ шляпой въ рукѣ рѣшенія комитета.

Такимъ же образомъ на предназначавшихся для ратушей картинахъ изображались бургомистры и совѣтники, сидящіе вокругъ зеленаго стола и держащіе совѣтъ. Процвѣтали и цехи. Въ особенности суконное производство занимало видное мѣсто и много способствовало расцвѣту торговли. По примѣру военныхъ корпорацій заказывали и торговыя палаты групповые портреты цеховыхъ мастеровъ. Моментъ отдачи отчета—обычный мотивъ, варьируемый въ такихъ произведеніяхъ. За столомъ сидятъ мужчины, просматриваютъ счета, ревизуютъ состояніе кассы и объявляютъ, что дѣлопроизводство находится въ полномъ порядкѣ.

Даже корпораціи ученыхъ, въ особенности медиковъ, давали художникамъ работу. Въ эпоху великой войны хирургія стала видной наукой. Какъ въ Лейденѣ, такъ и въ Дельфтѣ и Амстердамѣ операціи производились публично, въ большой залѣ, носившей названіе teatron anatomicum. Первыя скамьи предназначались для коллегъ профессора и для званыхъ гостей, среднія — для студентовъ, заднія — для публики. Посреди амфитеатра стоялъ столъ съ трупомъ, и здѣсь профессоръ, окруженный ассистентами, дѣлалъ вскрытіе. А такъ какъ въ Голландіи всѣ заказывали свои портреты, то находились люди, подносившіе этимъ анатомическимъ театрамъ въ даръ групповыя картины, изображавшія профессора, читающаго своимъ ассистентамъ лекцію у стола съ трупомъ или съ скелетомъ.

Древнѣйшія изображенія стрѣлковъ восходятъ къ 1539 г. и выдержаны въ стилѣ картинъ, изображающихъ запасныхъ солдатъ. Такъ какъ каждый платилъ, то онъ и требовалъ одинаковаго къ себѣ вниманія. Или иначе: всѣ хотѣли быть изображенными en face, всѣ хотѣли, чтобы на картину попали и ихъ руки. Эти картины еще не являются такимъ образомъ групповыми портретами, а лишь собраніемъ индивидуальныхъ. Если число изображаемыхъ слишкомъ велико, чтобы они могли помѣститься въ одномъ ряду, то художникъ разставляетъ ихъ двумя рядами такъ, чтобы верхнія лица выглядывали между нижними. Эту фазу воплощаетъ находящаяся въ музеѣ въ Амстердамѣ картина *Дирка Якобса* (Jacobsz). Типы стрѣлковъ напоминаютъ еще о томъ, что мы находимся въ эпохѣ реформаціи. Хотя нѣкоторые изъ нихъ имѣютъ при себѣ ружья, они скорѣе напоминаютъ священниковъ.

У всѣхъ лица гладко-выбритыя, у всѣхъ черные береты, извѣстные по портретамъ Лютера кисти Кранаха. Деревянныя перила отдѣляютъ заднія головы отъ переднихъ. А вопросъ, какъ быть съ руками, доставлялъ, повидимому, художнику особенно много хлопотъ. Передъ нимъ стояла почти неразрѣшимая задача. Стрѣлки хотѣли быть изображенными en face и вмѣстѣ съ тѣмъ показать свои руки. Это несоотвѣтствіе между жестикулирующими руками и спокойно впередъ глядящими головами придаетъ картинѣ почти безумно-комическій отпечатокъ. Одинъ протягиваетъ палецъ, точно силится доказать какой-то тезисъ, другой нервно разсуждаетъ, третій точно произноситъ монологъ, четвертый, серьезный на видъ, держитъ записку съ забавной надписью: in vino veritas.

На возникшемъ въ 1557 г. групповомъ портретѣ, принадлежащемъ кисти *Корнелиса Теннисена*, стрѣлки также въ большинствѣ случаевъ похожи на протестантскихъ священниковъ. Одинъ поддѣлывается подъ Лютера, другой—подъ Меланхтона. И сколько здѣсь старыхъ знакомыхъ! Вотъ бывшій фельдфебель съ свидѣтельствомъ на право общественной помощи, вотъ обыватель-гвардеецъ, разъ только въ году становящійся подъ ружье, вотъ казначей союза, строгій и благонамѣренный, произносящій офиціальныя рѣчи въ честь губернатора. Сохранены поза en face и мотивъ съ перилами, отдѣляющими заднихъ отъ переднихъ. Зато Теннисенъ постарался обойтись по крайней мѣрѣ безъ производящихъ такое комическое впечатлѣніе жестикулирующихъ рукъ, вложивъ въ руки одного чарку, другого—блюдо, третьяго—черепъ, четвертаго—письмо, а въ руки начальника—ружье. Стремился онъ придать всей картинѣ видъ групповаго портрета и менѣе казеннымъ размѣщеніемъ головъ.

Въ картинѣ *Дирка Барентса* впервые упраздненъ мотивъ съ перилами. Вѣдь есть же возможность размѣстить головы однѣ надъ другими и инымъ путемъ: для этого достаточно переднихъ посадить, а заднихъ заставить стоять. Если бы отборъ совершился подъ угломъ зрѣнія возраста и положенія, то стрѣлкамъ не было бы основанія возражать противъ такого пріема. Картина Дирка Барентса отличается поэтому большей цѣльностью композиціи. Посадивъ переднихъ вокругъ стола, на которомъ разставлены кружки, яблоки и хлѣбъ, онъ предвосхитилъ уже мысль, что для подобныхъ композицій можно было бы использовать мотивъ обѣда. Слѣдующее поколѣніе стрѣлковъ, касса которыхъ была въ состояніи тратить больше денегъ, не хотѣло уже довольствоваться простыми поясными портретами: оно желало быть изображеннымъ до пояса или во весь ростъ. А при такихъ условіяхъ было необходимо придумать для фигуръ какое-нибудь дѣйствіе, положить въ основу картинъ, бывшихъ раньше простымъ сопоставленіемъ портретовъ, какой-нибудь объединяющій ихъ мотивъ. И вотъ художники изображаютъ стрѣлковъ сначала отправляющимися на стрѣльбу, а потомъ сидящими за общей трапезой.

Эту новую фазу открываетъ картина *Корнелиса Кетеля* (1588). Стрѣлки, изображенные во весь ростъ, стоятъ во дворѣ около своего дома. Правда, и эта картина еще не производитъ цѣльнаго впечатлѣ-

нія. Одни стрѣлки какъ будто уходятъ, другіе—еще стоятъ въ позѣ. Каждый хочетъ обратить вниманіе зрителя на себя, на свою пику, ружье или саблю. Только открывающая собой XVII столѣтіе картина *Корнелиса ванъ деръ Фоорта* содержитъ намекъ на то, что эта тема была пригодна и для созданія истинныхъ произведеній искусства. Здѣсь также использованъ старый мотивъ съ балюстрадой, но такъ, что кажется, будто задніе ряды спускаются по лѣстницѣ, чтобы отправиться на состязаніе. Въ фигурахъ чувствуется вмѣстѣ съ тѣмъ и бóльшая самоувѣренность. Поза стала тверже, а пики въ рукахъ стрѣлковъ вносятъ въ картину воинственное настроеніе. Передъ нами уже не священники, а тѣ, кто съ такой непоколебимой желѣзной силой боролись съ испанцами за свою независимость.

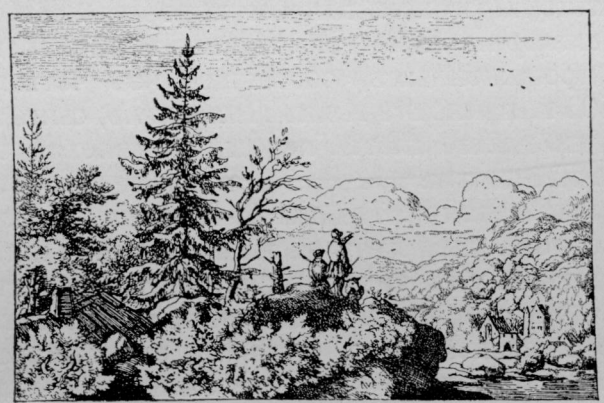
Въ ту же эпоху получилъ свою прочную формулировку также групповой университетскій и комитетскій портретъ. Въ 1624 г. создалъ *Вернеръ ванъ Фалькертъ* свои два главныхъ произведенія, правленіе госпиталя для прокаженныхъ, состоящее изъ четырехъ мужчинъ и женщинъ. Въ 1603 г. написалъ *Артъ Питерсенъ*, сынъ Питера Артсена, извѣстнаго своими nature morte, первый групповой портретъ хирурговъ—анатомическій театръ доктора Себастіана Эгбертса. Его же изображаетъ и первая картина *Томаса де-Кейзера*, работавшаго потомъ въ продолженіе сорока пяти лѣтъ въ Амстердамѣ. При взглядѣ на эти картины возникаетъ въ умѣ та же мысль, какъ и передъ изображеніями стрѣлковъ. Какъ ни старались художники размѣстить всѣ частности въ формѣ, напоминающей арку, нѣтъ въ этихъ картинахъ единства дѣйствія. Ибо если бы члены комитета были въ самомъ дѣлѣ заняты своимъ дѣломъ, если бы они погрузились въ разсмотрѣніе своихъ книгъ, то не было бы видно ихъ лицъ. А они, считая деньги или просматривая книги, тѣмъ не менѣе смотрятъ на зрителя. Такъ и на университетскихъ картинахъ на профессора, читающаго у скелета лекцію, смотрятъ лишь нѣкоторые ассистенты. Большинство позируетъ. Одинъ даже до того заинтересованъ тѣмъ, чтобы была изображена и его рука, что поднимаетъ ее безъ смысла и цѣли.

Находили портретисты обильные заказы не только въ большихъ городахъ, но и въ маленькихъ мѣстечкахъ. Въ Гаагѣ *Янъ ванъ Равенстейнъ* писалъ старыхъ воякъ въ панцырѣ и съ шарфами, участвовавшихъ въ войнѣ и на всю жизнь сохранившихъ воинственный духъ. Въ Дельфтѣ обнаруживалъ большую плодовитость художникъ оранской династіи, *Михель Миревельтъ*. Писалъ онъ портреты всѣхъ намѣстниковъ, Вильгельма I, равно какъ Морица и Фридриха Генриха, а также всѣхъ городскихъ совѣтниковъ и всѣхъ ученыхъ страны, писалъ ихъ сухо, немного на фабричный манеръ. Въ Дортрехтѣ не мало портретовъ писалъ родоначальникъ семейства Куйпъ, *Яковъ Герритсъ Куйпъ*, а въ Утрехтѣ массу заказовъ имѣли *Паулусъ Морелзе* и *Вильгельмъ ванъ Гонтхорстъ*. Трудно отличить другъ отъ друга въ стилистическомъ отношеніи отдѣльныхъ художниковъ, писавшихъ портреты ради заработка. Всѣ они одинаково дѣловиты, одинаково сухи, одинаково солидны до скуки.

Изъ общей массы выдѣляется, какъ высокая башня, лишь великая,

своеобразная личность уроженца города Гаарлема. Именно этому городу приходилось болѣе другихъ страдать отъ войны съ испанцами. Въ 1573 г. Гаарлемъ весь опустошенный перешелъ въ руки враговъ, а потомъ онъ еще разъ былъ уничтоженъ пожаромъ. Когда наступилъ миръ, городъ сталъ самымъ жизнерадостнымъ, самымъ бойкимъ изъ всѣхъ голландскихъ городовъ.

Имя гаарлемскаго художника Франса Гальса говоритъ намъ поэтому не только о сильной, исполненной самосознанія демократіи, но и о вызывающей смѣлости и бойкой удали.



ФРАНСЪ ГАЛЬСЪ.

Въ продолженіе нѣсколькихъ десятилѣтій голландцы были порабощены, безропотно склоняясь подъ испанскимъ игомъ. Потомъ въ борьбѣ, полной вдохновеннаго увлеченія, добыли они себѣ политическую и религіозную свободу. Народъ сражающійся—populus militans—сталъ народомъ торжествующимъ—populus triumphans. На тѣхъ, кто пережилъ эти дни, подобный успѣхъ подѣйствовалъ опьяняюще. Они не боялись ни ада, ни чорта. Они сознавали себя настолько сильными, что были готовы вызвать на бой всю Европу. И они прожили годы юности вновь завоеванной свободы, пируя и веселясь, съ вызывающей, почти фанфаронствующей смѣлостью.

Франсъ Гальсъ—истинный сынъ этой звенящей оружіемъ, безумно-веселящейся молодой Голландіи. Біографы изображаютъ намъ его удалымъ, всегда готовымъ на выходки молодцомъ, весельчакомъ-собутыльникомъ. Съ своего находящагося въ Гаарлемѣ автопортрета онъ смотритъ на насъ вызывающе, какъ настоящій ландскнехтъ. Черная шляпа сидитъ криво, усы похожи на щетку. Мы представляемъ его себѣ, какъ онъ ночью навеселѣ бродитъ по улицамъ, разбиваетъ окна или дерется съ ночными сторожами. Когда нѣтъ подъ руками ночного сторожа, онъ бьетъ жену. Когда несчастная покинула юдоль печали для лучшаго міра, онъ женился, не дождавшись окончанія траура, на Елизаветѣ Рейнирсъ, родившей ему девять дней спустя ребенка. Съ этой второй женой, съ веселой Лизой, онъ и изобразилъ себя на извѣстной хранящейся въ Амстердамѣ картинѣ. Надѣвъ лучшее праздничное платье, они сидятъ въ паркѣ, гдѣ имѣется весь необходимый инвентарь придворнаго портретнаго стиля: статуя, фонтанъ и княжеская вилла. И вотъ они сидятъ и смѣются, словно все это—да и ихъ супружеская жизнь—кажется имъ очень смѣшнымъ. Оба они уже немолоды и пережили немало бурь. Работая надъ этой картиной, Гальсъ, вѣроятно, отпускалъ немало остротъ, называлъ свою дрожайшую половину—стариной. И все-таки она ему мила, эта Лиза. Она не портитъ настроенія, не читаетъ нотацій, она сама не прочь выпить и повеселиться. Студенческой безпечностью вѣетъ отъ картины, и кто ее видѣлъ, знаетъ уже и остальныя произведенія Франса Гальса. Подобно

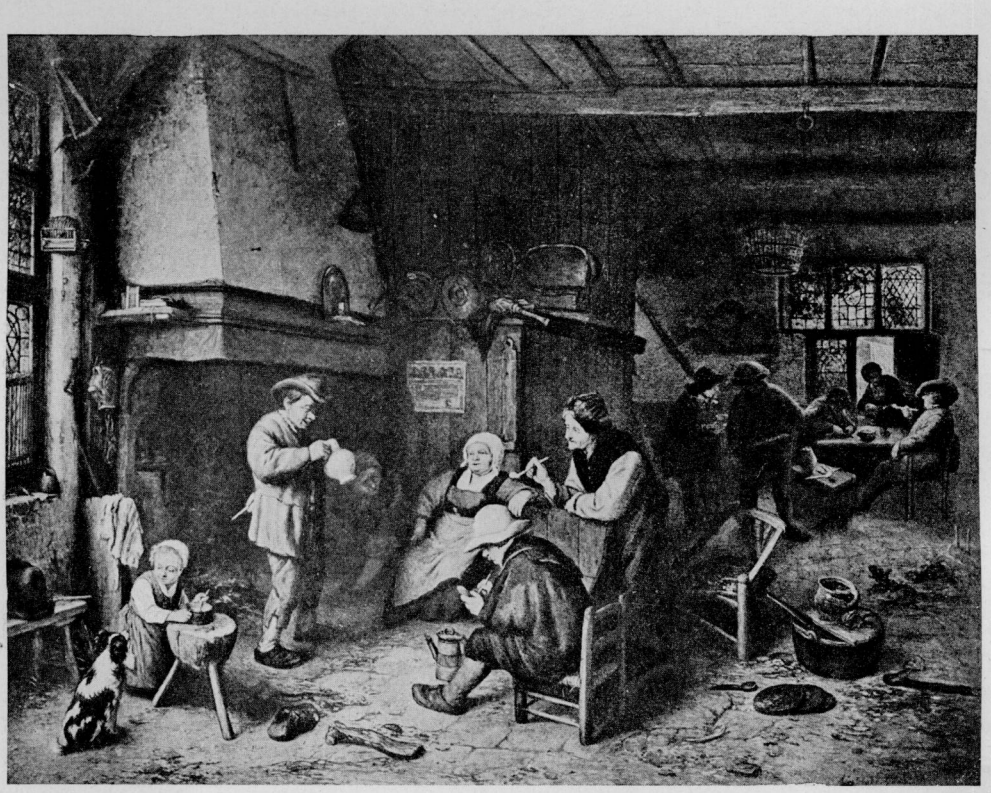
тому, какъ онъ до конца жизни оставался веселымъ молодцомъ, такъ изображалъ онъ веселыми молодцами и своихъ гаарлемскихъ соотечественниковъ—они смотрятъ такъ смѣло, ведутъ себя такъ вызывающе, словно каждую минуту готовы задѣть какого-нибудь обывателя. Жизнь ихъ—драки и попойки.

Раннія картины Гальса изображаютъ пирушки стрѣлковъ (въ музеѣ въ Гаарлемѣ), и не простая случайность, что именно веселый пропойца Гальсъ придумалъ этотъ мотивъ. Предыдущія картины на эту тему были лишь соединеніемъ отдѣльныхъ портретовъ. Онѣ создавались такъ, какъ въ наши дни фотографическія группы резервистовъ, студенческихъ корпорацій и турнферейновъ, т.-е. каждый вносилъ свою долю. И подобно тому, какъ во время пирушки стрѣлки зорко слѣдили за тѣмъ, чтобы ихъ порція была не меньше порціи сосѣда, такъ и на картинѣ каждый изъ нихъ хотѣлъ играть главную роль. Каждый хотѣлъ быть изображеннымъ en face, каждый требовалъ, чтобы и его рука попала на полотно. Этимъ объясняется фотографическій стиль древнѣйшихъ изображеній стрѣлковъ. *Томасъ де-Кейзеръ* выбиралъ для своихъ картинъ парадъ, т.-е. онъ разставлялъ стрѣлковъ рядомъ съ капитаномъ и знаменосцемъ такъ симметрично, что каждый получалъ удовольствіе видѣть свою собственную драгоцѣнную особу вмѣстѣ съ своимъ мундиромъ воспроизведенными такъ точно, словно рѣчь шла о картинѣ, рекламирующей военнаго портного.

Гальсъ первымъ поднялъ бунтъ противъ этой схемы и онъ первымъ разрушилъ ее очень остроумнымъ образомъ. Было скучно изображать то и дѣло людей, стоящихъ неподвижно, какъ костюмированныя восковыя куклы. Необходимо было разбить ихъ на группы. Головы, изображенныя въ профиль, должны были внести разнообразіе въ однообразіе фронтальныхъ позъ. Чередованіе стоящихъ и сидящихъ фигуръ должно было смягчить казенный характеръ порядка. Гальсъ изображаетъ поэтому, какъ стрѣлки, собравшись передъ своей казармой, готовятся къ выступленію, или какъ они сидятъ за столомъ, занятые ѣдой и выпивкой. И какой драматической жизнью сумѣлъ онъ насытить свои картины! Возникшее въ 1616 г. полотно изображаетъ торжественный обѣдъ гильдіи св. Георгія. Находящіеся на авансценѣ два стрѣлка смотрятъ на зрителя, но не такъ, какъ люди, которыхъ хочетъ снять фотографъ, а такъ, какъ будто ихъ привлекаетъ нѣчто, происходящее внѣ рамокъ картины. Другіе бесѣдуютъ. Одинъ разрѣзаетъ окорокъ, другой—пьетъ, третій—подходитъ къ нимъ и здоровается. Тамъ, гдѣ раньше все застыло, теперь воцарились жизнь и движеніе.

Еще болѣе жизненное и удалое впечатлѣніе производитъ возникшая въ 1627 г. группа офицеровъ той же гильдіи. Гальсъ передалъ здѣсь то приподнятое настроеніе, которое воцаряется во время послѣдняго блюда, когда у всѣхъ развязался языкъ и лица въ спорѣ загораются возбужденіемъ. Стрѣлки разсуждаютъ, смѣются, пьютъ. Лица всѣхъ сіяютъ мужествомъ и жизнерадостностью. Эти люди сами участвовали когда-то въ защитѣ Гаарлема и теперь радуются достигнутымъ успѣхамъ. Они нюхали дымъ пороха, видѣли, какъ течетъ кровь, ночевали подъ открытымъ небомъ. На другихъ картинахъ Гальсъ изображаетъ

Ленень: *Крестьяне.*



Остаде: *Крестьяне.*

стрѣлковъ въ моментъ, какъ они выстраиваются. На возникшей въ 1633 г. картинѣ въ саду передъ домомъ гильдіи собрались стрѣлки союза Адріана. Готовые къ выступленію, во всеоружіи, они сгруппировались вокругъ капитана, читающаго приказъ, а на относящейся къ 1639 г. картинѣ, изображающей выступленіе гильдіи Георгія, художникъ умѣло воспользовался мотивомъ лѣстницы, по которой спускаются задніе ряды, чтобы безъ всякой натяжки размѣстить другъ надъ другомъ два ряда головъ. Смѣлой жизненности композиціи какъ нельзя лучше соотвѣтствуютъ краски, сіяющія и ликующія. Сквозь верхушки деревьевъ просачивается свѣтъ, играя на кожаныхъ колетахъ и пестрыхъ шарфахъ, на свѣтлыхъ знаменахъ и загорѣлыхъ лицахъ.

Той же смѣлой непосредственностью, той же на лету схваченной жизненностью отличаются также семейныя картины и индивидуальные портреты Гальса. Его дѣти не плачутъ и не серьезничаютъ. Они не робки и не застѣнчивы. Какъ ни малы они, не боятся они взрослыхъ, а смотрятъ смѣло, бойко смѣясь, прямо въ глаза. Даже кормилица проникнута убѣжденіемъ, что ребенокъ, котораго она кормитъ, будетъ фельдмаршаломъ или Орлеанской Дѣвой. Въ Луврѣ находится напр. изображеніе семьи Беренстейнъ. Вспомнимъ на мгновеніе прежнія семейныя картины, проникнутыя такимъ чопорнымъ духомъ, картины, гдѣ дѣти стоятъ такими серьезными и важными рядомъ съ родителями и гдѣ совсѣмъ не встрѣчалась прислуга, такъ какъ смѣшеніе рабовъ съ господами было бы равносильно нарушенію іерархическаго порядка. А на картинѣ Гальса царитъ настоящій шабашъ. Семья сидитъ въ саду. Маленькая дѣвочка приноситъ, смѣясь, матери букетъ цвѣтовъ. Мальчикъ поймалъ птичку, а сестренка хочетъ отнять ее у него. Кормилица щелкаетъ пальцами. Надо всей сценой разлито необузданное веселье. Или взгляните на находящуюся въ Берлинскомъ Музеѣ кормилицу съ ребенкомъ, имя котораго на этотъ разъ не Беренстейнъ, а Ильпенстейнъ. Случалось ли вамъ видѣть такое бойкое дитя, не знающее ни робости, ни смущенія, глядящее въ міръ такъ молодцевато, никого не боясь.

А потомъ его мужскіе типы!

Гальсъ обычно изображаетъ ихъ стоящими бокомъ. Упираясь рукой въ бокъ, одно плечо выставивъ впередъ, стоятъ его мужчины такъ, словно одного маленькаго движенія локтемъ достаточно, чтобы сбросить на земь всякаго противника. Офицеры закрутили усы вверхъ, обвивъ свой станъ шарфомъ, съ видомъ, точно имъ плевать на весь міръ. Но и штатскіе вертятъ перчатку въ рукахъ такъ, словно хотятъ ею ударить противника въ лицо. Священники размахиваютъ книгой такъ воинственно, какъ будто намѣреваются пустить ею въ голову католику. Офицеръ на лондонской картинѣ похожъ на гвардейскаго лейтенанта съ девизомъ: veni, vidi, vici: губы его заострены, словно онъ насвистываетъ военный маршъ. Даже маленькій горбачъ въ Берлинскомъ музеѣ, который держитъ перчатку въ рукѣ, какъ пращъ, чувствуетъ себя Давидомъ, готовымъ вступить въ бой съ любымъ великаномъ Голіаѳомъ. А въ двухъ портретахъ господина Гейтуйзенъ этотъ вызывающе-воинственный духъ голландской націи проявляется съ при-

мѣсью фанфаронства. На брюссельской картинѣ онъ сидитъ, но не въ величественной позѣ. Положивъ ногу на ногу, онъ качается на стулѣ. На сапогахъ сверкаютъ шпоры, а обѣими руками онъ держитъ хлыстъ такъ самоувѣренно, какъ Людовикъ XIV, явившійся съ хлыстомъ въ парламентъ. На картинѣ, находящейся въ Галлереѣ Лихтенштейнъ въ Вѣнѣ, онъ, напротивъ, стоитъ. Вставъ въ позу танцующаго менуэтъ, шляпу надѣвъ на бекрень, одной рукой опираясь въ бокъ, въ другой держа длинную шпагу, глядитъ онъ вызывающе на зрителя, словно онъ только что объявилъ войну Соединеннымъ Штатамъ Европы. А развѣвающаяся на фонѣ портьера еще усиливаетъ впечатлѣніе вызывающаго блеска.

Генералъ Борро, ранѣе приписываемый Веласкесу, производитъ впечатлѣніе карикатуры на этихъ склонныхъ къ фанфаронству голландцевъ. Вообще, если вы сравните портреты, написанные Веласкесомъ, съ портретами, созданными Гальсомъ, то вы ясно почувствуете, что это два разныхъ міра. У Веласкеса — замкнутое благородство древней испанской аристократіи, люди, стоящіе передъ нами совершенно апатично, такъ какъ всякій другой для нихъ—воздухъ. У Гальса—желаніе задирать и приставать, упрямство и самоувѣренность плебея, почти смѣшное тщеславіе голландца, сознавшаго себя первымъ народомъ, вершиной цивилизованнаго міра, увѣреннаго въ завтрашнемъ днѣ, гордившагося собой, своимъ умомъ, своей активностью, своимъ умѣніемъ фехтовать, своимъ мундиромъ резервиста, ступавшаго по землѣ, громко гремя саблей. Изображенные Веласкесомъ люди—знатные аристократы, владѣющіе шпагой, но никогда не вынимающіе ее изъ ноженъ, такъ какъ всякій другой для нихъ—парій. Мужчины Гальса не успокаиваются, пока не смогутъ съ гордостью показать рубцы отъ ранъ. Въ образѣ господина Гейтуйзена Гальсъ воплотилъ душу эпохи, душу, которую самъ носилъ въ себѣ, онъ, этотъ великолѣпный студентъ, буршъ искусства.

Эти написанные на заказъ портреты дополняются другими, въ которыхъ онъ съ тѣмъ же искрящимся и брызжущимъ мастерствомъ зафиксировалъ типы изъ народа. Смѣхъ, пѣсни, музыка, выпивка, первобытная грубость и удалое ухарство—все это было такъ любо ему самому! Медовый мѣсяцъ свободы Голландіи празднуется кутежами и наслажденіями. Любовь и пьянство—они для сѣверянина и такъ братъ и сестра. Въ такомъ настроеніи поднимаетъ одинъ свой бокалъ. «Да здравствуютъ женщины!»—кричитъ онъ во всю глотку, а его милая, смѣясь, прижимается къ нему. Другой—полупьяный старикъ—толстый, какъ Фальстафъ, надѣвъ шляпу набекрень на голый черепъ, пристаетъ къ проституткѣ, а ея спутница держитъ надъ его головой вѣнокъ тонкихъ маленькихъ сосисокъ, какъ ироническій намекъ. А потомъ слѣдуютъ всѣ эти чудесныя импровизаціи, отличающіяся такой мѣткостью и увѣренностью, изображающія пьющихъ или играющихъ людей, типы съ улицы и типы изъ кабаковъ, опустившихся пьяницъ и хохочущихъ проститутокъ, полупьяныхъ музыкантовъ и старухъ, матерей матросовъ.

Въ такихъ картинахъ Гальсъ достигъ совершенства въ передачѣ

мгновенныхъ впечатлѣній. Здѣсь ясно видно, что каждая эпоха преслѣдуетъ другія цѣли. Искусство Возрожденія было торжественно и спокойно. Потому оно и въ портретахъ предпочитало gravita riposata. Искусство барокко, напротивъ, любило въ картинахъ съ мучениками и видѣніями пускать въ ходъ самые рѣзкіе эффекты. Въ области портретной живописи предпочтеніе отдавалось поэтому лицамъ выразительнымъ, têtes d'expression, всему не тихому, а шумному, не окаменѣлому величію, а мгновенной гримасѣ. Въ особенности любили художники передавать какъ можно жизненнѣе выраженіе смѣха, встрѣчающееся на картинахъ XVI в. лишь изрѣдка, напр. въ портретѣ шута, принадлежащемъ кисти Доссо Досси. А Гальсъ превзошелъ непосредственностью и грубостью даже Веласкеса, его пьяницъ, его borrachos, и его находящагося въ Вѣнѣ смѣющагося мальчика. Мгновенный смѣхъ, искажающій лицо, смѣлый взглядъ, удалой жестъ—все схватываетъ онъ на лету. Всѣ оттѣнки смѣха отъ благодушной улыбки до хриплаго карканія переданы съ непосредственностью моментальной фотографіи. Въ музеѣ въ Шверинѣ хранятся портреты двухъ мальчиковъ, изъ которыхъ одинъ, смѣясь, подноситъ къ губамъ стаканъ, а другой, смѣясь, намѣревается играть на флейтѣ. Въ музеѣ въ Амстердамѣ находится картина, изображающая стараго пьяницу, который, ухмыляясь, держитъ въ рукѣ стаканъ, предвкушая наслажденіе отъ чудеснаго напитка. А вотъ и мандолинистъ, красивый парень, бросающій полуироническіе, полувлюбленные взоры красавицѣ, появившейся наверху у окна. Въ Луврѣ хранится удивительная «Цыганка», грязная, свѣжая дѣвка съ раскрытой грудью, такъ плутовато улыбающаяся, вѣроятно, по поводу влюбленной настойчивости господина, преслѣдующаго ее своими предложеніями; въ музеѣ въ Лиллѣ—находится толстая вѣдьма съ пьяной самодовольной улыбкой, въ музеѣ въ Берлинѣ—Гилле Боббе съ совой на плечѣ, съ большой оловянной кружкой въ рукѣ, хохочущая надъ циническимъ словомъ, кѣмъ-то ей сказаннымъ.

Въ учебникахъ по исторіи искусства намъ говорятъ, что только импрессіонисты XIX в. сумѣли уловить подобные мгновенные оттѣнки выраженія. И однако уже двумя столѣтіями раньше Гальсъ достигъ этого съ бóльшимъ еще мастерствомъ. Взгляните хотя бы на двухъ его музицирующихъ мальчиковъ (въ музеѣ въ Касселѣ). Одинъ держитъ въ рукѣ скрипку, поетъ по нотамъ раскрытой книги и рукой отбиваетъ тактъ, другой—меньшій, еще не умѣющій разбирать ноты, слушаетъ, не понимая—эта картина съ ея передачей мгновенныхъ явленій оставляетъ позади себя всѣ картины съ музицирующими дѣтьми, писанныя въ наши дни Каррьеромъ.

Присмотритесь ко всѣмъ портретамъ Гальса—всегда въ нихъ та прелесть мгновенности, которую снова научились схватывать лишь импрессіонисты. Плутоватый смѣхъ ребенка, быстро брошенный искоса взглядъ, моментъ между смѣхомъ и недовольствомъ или моментъ, когда на устахъ вертится отвѣтъ на сдѣланное возраженіе,—все это сумѣлъ передать впослѣдствіи только лишь Ренуаръ.

Для этихъ импрессіонистическихъ воспріятій Гальсъ создалъ

себѣ и импрессіонистическую технику. Дюреръ вырисовывалъ острымъ кончикомъ кисти каждую деталь. Складывая отдѣльныя мелкія наблюденія, онъ пытался установить сумму характерныхъ чертъ, отличающихъ данное лицо. Такая щепетильно-детальная техника для Гальса не годилась. Иныя цѣли, которыя онъ преслѣдовалъ, нуждались и въ новыхъ средствахъ. Нѣкоторыя его картины даже не писаны, а набросаны съ геніальностью, для которой трудно найти подходящій эпитетъ. Гдѣ другой художникъ напишетъ глазъ, онъ ставитъ черную точку. Гдѣ другой напишетъ носъ, онъ помѣщаетъ пятно. И однако все у него живетъ, вибрируетъ и дышитъ. Гальсъ достигаетъ иллюзіи правды лучше, чѣмъ Дюреръ со всѣми своими выкрутасами. Двумя-тремя мазками передаетъ онъ организмъ руки. Онъ кладетъ на стаканъ бѣлое пятно, и сразу получается впечатлѣніе прозрачности, переливчатости. Точно случайно заставляетъ онъ падать на лобъ лучъ свѣта, и однако вся эскизно переданная голова производитъ болѣе пластическое впечатлѣніе, чѣмъ если бы онъ работалъ надъ нею цѣлыми недѣлями. Гальсъ пишетъ въ стилѣ телеграммы и, чтобы передать явленія, мгновенныя, какъ молнія, онъ создаетъ себѣ и технику, гдѣ каждая линія—живая жизнь. Кистью онъ владѣетъ, какъ шпагой, обращается съ полотномъ, какъ съ врагомъ, которому надо нанести ударъ саблей.

За двѣсти лѣтъ до Манэ Гальсъ положилъ основаніе импрессіонизму. Свѣтъ моделируетъ формы, заставляетъ отступать назадъ несущественное, позволяя существенному производить тѣмъ большее впечатлѣніе. Это—живопись, близко подходящая къ импрессіонистическимъ мраморнымъ изваяніямъ Родена или къ статуямъ Донателло на флорентійскомъ Кампаниле.

Правда, Гальсъ прожилъ восемьдесятъ, даже больше лѣтъ. Это было слишкомъ. Онъ оставался тѣмъ же, тогда какъ жизнь кругомъ мѣнялась. Миновало веселое время, время кутежей и удовольствій. Голландія достигла того, къ чему стремилась. Тамъ, гдѣ когда-то кипѣли энтузіазмъ и безумство, воцарились сѣрыя будни. Борцы за свободу въ рыцарски-смѣлыхъ костюмахъ постарѣли и стали благоразумны. Отягченные годами, они уже не собираются на удалыя пирушки, не готовятся къ смѣлымъ выступленіямъ—они способны еще только засѣдать въ безшумныхъ совѣтахъ. Измѣнился и ихъ костюмъ. Они уже не носятъ красныхъ шарфовъ, ни военныхъ доспѣховъ, а строгія черныя одежды. Они уже не стрѣлки, не жизнерадостные собутыльники, а почтенные патриціи, проникнутые суровымъ духомъ кальвинизма.

Позднѣйшія произведенія Гальса отражаютъ эту измѣнившуюся обстановку. Вмѣсто картинъ съ стрѣлками онъ пишетъ теперь картины, гдѣ члены филантропическихъ комитетовъ сидятъ вокругъ стола, обсуждая дѣла. Первымъ изъ этихъ произведеній, относящимся къ 1641 г., является групповой портретъ членовъ правленія госпиталя Елизаветы. Вокругъ стола сидятъ серьезные мужчины, просматривая книги, считая деньги или читая. Въ виду черныхъ костюмовъ Гальсъ выдержалъ всю картину почти въ одномъ тонѣ. Темнозеленая скатерть, сѣрая стѣна, на ней бѣлое пятно географической карты въ черной

полированной рамѣ, старики въ черныхъ костюмахъ,—таково содержаніе картины, производящей такое благородное впечатлѣніе именно благодаря своимъ простымъ красивымъ тонамъ.

Манера Гальса, однако, повидимому, уже не отвѣчала вкусу времени. Въ странахъ съ буржуазной культурой портретная живопись находится въ довольно неблагопріятныхъ условіяхъ. Все хорошее, что возникаетъ, является обычно результатомъ лишь упорной борьбы съ обывательщиной. Строго говоря: художники въ такихъ странахъ распадаются на двѣ категоріи—одни снисходятъ до публики и зарабатываютъ много денегъ, другіе не считаются съ требованіями заказчиковъ и погибаютъ. Въ Голландіи художникамъ и такъ приходилось проклинать банальный костюмъ, эти бѣлые чепцы и нагофренные брыжи, мѣшавшіе головѣ двигаться и разрушавшіе единство колорита. Гальсъ пытался превозмочь эти недостатки красотой тоновъ. Гармонически сочетая черный костюмъ и свѣтлые воротники, придавая послѣднимъ не бѣлый, а желтоватый оттѣнокъ, онъ пытался дать головѣ доминирующее значеніе, спасти ее отъ убійственнаго для нея преобладанія воротника. Однако его соотечественники не понимали такой чисто живописной точки зрѣнія. Они гордились тѣмъ, что носили именно бѣлое бѣлье. Они любили чистоту. Замѣняя ради живописной гармоніи бѣлый цвѣтъ желтоватымъ, Гальсъ билъ по ихъ самому больному мѣсту. Изъ живописныхъ соображеній онъ иногда позволялъ себѣ надѣть криво шляпу на голову старика, дабы получился интересный контрастъ между освѣщенными и остающимися въ тѣни частями лица. Но серьезные люди не надѣваютъ шляпу на голову такъ ухарски. Къ тому же Гальсъ не умѣлъ льстить. Иногда онъ исполнялъ полученный заказъ не безъ затаеннаго юмора. Иногда онъ, напротивъ, жестокъ, обнаруживая основной тонъ въ характерѣ старыхъ тетокъ, изображая одну во всей ея филистерской чопорности, другую—кокетливой или сердитой. Въ находящемся въ Лондонѣ дамскомъ портретѣ онъ отважился зафиксировать типъ высокомѣрной, гордящейся своими денежными мѣшками коммерціи совѣтницы съ небывалой смѣлостью. Другіе были недовольны небрежными позами, которыя онъ имъ придавалъ. Или они сердились за то, что онъ писалъ костюмъ только въ общихъ чертахъ, вмѣсто того, чтобы выписывать его въ деталяхъ. Платья стоили вѣдь немало денегъ, и люди хотѣли ими щегольнуть. А Гальсъ не считался съ подобными требованіями и желаніями. Считались же съ ними другіе художники, не упрямые и не капризные.

Уже на портретахъ *Николая Эліаса Пикеной* мужчины и дамы, одѣтые въ бархатъ и шелкъ, стоятъ величественно на мраморныхъ плитахъ пола передъ портьерами и колоннами. Шелъ навстрѣчу пожеланіямъ заказчиковъ и *Абрагамъ ванъ денъ Темпель*, надѣляя ихъ аристократической важностью фламандцевъ, одѣвая ихъ въ черный шелкъ или бѣлый атласъ, заставляя ихъ прогуливаться на террасахъ въ паркѣ или между колоннами. Такъ жена адмирала ванъ Бааленъ носитъ у него платье изъ бѣлаго шелка, какъ какая-нибудь дама ванъ Дейка. Волосы также причесаны на аристократическій манеръ, какъ

на картинахъ фламандскаго художника: приподнимая одной рукой платье, она другую положила на болонскую собачку, какъ дамы на венеціанскихъ картинахъ эпохи Возрожденія.

Наибольшей популярностью пользовался у публики *Бартоломеусъ ванъ деръ Гельстъ* (Helst). Это былъ, несомнѣнно, дѣльный, достойный вниманія художникъ, соединявшій дѣловитость съ большимъ талантомъ. И однако между Гальсомъ и имъ приблизительно такое же различіе, какъ между Ленбахомъ и Конеромъ. Гальсъ всегда стремился прежде всего къ тому, чтобы создать произведеніе искусства: не банальное сходство, а гармонія красокъ стояла для него на первомъ планѣ. Гельстъ, напротивъ, мастеръ писать портреты для гостиныхъ. Онъ умѣлъ придавать мужчинамъ элегантный видъ, дѣлать дамъ красавицами. Онъ старался воспроизвести нарочно заказанный для позированія богатый костюмъ такъ же детально, какъ богатую посуду, которой они такъ гордились. Стрѣлковъ онъ ловко размѣщалъ по чину и положенію. Начальники—на переднемъ планѣ, остальные—позади, но такъ, что ихъ лица видны, и каждый можетъ любоваться своимъ изображеніемъ. Съ іерархическими правилами, которымъ онъ въ общемъ слѣдовалъ, Гельстъ умѣло соединяетъ удачный подборъ позъ. Люди не замѣчали, конечно, что Гальсъ передавалъ свободную позу офицера, а Гельстъ—смущеніе резервиста, боящагося въ своемъ мундирѣ сдѣлать шагъ. Еще менѣе сознавали они, что Гельстъ запечатлѣвалъ не характеръ, а только дѣланное выраженіе лица, которое человѣкъ принимаетъ передъ аппаратомъ фотографа. Они были даже очень довольны, что художникъ изображалъ ихъ такъ, какъ будто они примѣряютъ у портного новое платье. А его семейные портреты: развѣваются плащи, блеститъ шелкъ, сверкаютъ діадемы! Находящаяся въ Петербургѣ картина, изображающая семью Пауля Поттера, приводитъ на память «Трехъ сестеръ» Пальмы Веккіо. На другихъ портретахъ повторяется мотивъ съ парковой террасой. Мужчина одѣтъ въ бархатъ, дама—въ бѣлый шелкъ, и оба церемоніально схватились за руки. Дама скорѣе скользитъ, чѣмъ идетъ, обмахиваясь вѣеромъ изъ страусовыхъ перьевъ. Или женихъ и невѣста пришли съ визитомъ къ семьѣ патриція. Борзая собака сопровождаетъ ихъ. Костюмъ дамы точно сдѣланъ по образцу пышнаго платья Маріи Медичи на картинѣ Рубенса.

Гальсъ былъ въ своихъ раннихъ произведеніяхъ тоже аристократиченъ. Въ нихъ онъ прекрасно передалъ рыцарскій духъ молодой Голландіи. Но это благородство не имѣло ничего общаго съ тѣмъ, которое теперь стало идеаломъ этихъ буржуа, мечтавшихъ разыграть изъ себя бароновъ. Не гармонировалъ и его студенческій образъ жизни съ воцарившимся кругомъ нравственнымъ режимомъ. Гальсъ былъ все тѣмъ же веселымъ собутыльникомъ. Однажды онъ даже судебнымъ порядкомъ былъ приглашенъ «воздержаться отъ пьянства и тому подобныхъ эксцессовъ». Такому легкомысленному художнику образованные люди не могли позировать. Заказы не поступали, и въ домъ Гальса явился судебный приставъ. Въ 1661 г. его объявили свободнымъ отъ податей, такъ какъ у него ничего не было. Нѣсколько позже отцы

города приняли рѣшеніе выплачивать ему пенсію въ 200 гульденовъ: ему было болѣе 80 лѣтъ.

Въ этотъ достопамятный 1664-й годъ, когда свободная Голландія такъ по-царски позаботилась о своемъ величайшемъ художникѣ, возникли его послѣднія картины, изображающія засѣданія правленій благотворительныхъ учрежденій.

Художникъ, удалый кавалеръ, начавшій пирушками стрѣлковъ, пишетъ теперь, когда онъ самъ жилъ въ пріютѣ, членовъ правленія богадѣльни. И какъ они выглядятъ! У Гальса уже нѣтъ сознанія, что въ рукахъ у него гусарская сабля. Съ презрѣніемъ бросаетъ онъ на полотно огромныя красочныя кляксы. Испуганно глядятъ старыя дѣвы и почтенные мужи, раздосадованные и обозленные тѣмъ, что художникъ одѣлъ ихъ въ такой грязный намалеванный костюмъ, въ такое коричневое бѣлье. Именно эти послѣднія групповые и индивидуальные портреты поражаютъ ловкостью кисти. Правда, отъ удалой веселости прежнихъ произведеній здѣсь не осталось ничего. Нѣтъ ни шляпъ, ухарски надѣтыхъ набекрень, ни смѣха. Въ лицахъ есть что-то озлобленное, словно они отражаютъ настроеніе самого художника. Зато, какъ живописецъ, Гальсъ, подобно старику Тиціану, сталъ еще крупнѣе. Онъ набрасываетъ головы съ такой увѣренностью, какая можетъ быть только у руки, много десятилѣтій боровшейся съ природой и закалившейся въ этой борьбѣ. Невозможно описать словами, какъ таинственно выступаютъ изъ мрака эти лица, словно духи, какъ хорошо всѣ подробности подчиняются общему красочному аккорду. Правда, и старческія произведенія Рембрандта вызываютъ восторгъ только въ насъ, тогда какъ при жизни художника никто ихъ не понималъ. И подобно тому, какъ Рембрандтъ умеръ въ 1669 г. въ бѣдности, такъ и старикъ Гальсъ былъ въ 1666 г. похороненъ въ братской могилѣ. Девять лѣтъ спустя еще разъ упоминается имя Гальса: а именно, когда его вдовѣ, веселой Лизѣ, была сверхъ обычной выплачиваемой ей, какъ бѣдной, суммы, назначена еженедѣльная субсидія въ 14 су.

Такъ заключена въ жизни Гальса вся исторія голландской живописи. Смѣло и гордо было начало, печаленъ—конецъ.

Художникъ, прожившій 80 лѣтъ, видѣлъ, какъ сначала духъ демократіи былъ вытѣсненъ духомъ обывательщины, какъ потомъ на смѣну послѣднему пришло подражаніе придворной культурѣ.

Послѣдователи Франса Гальса.

Для первой половины XIX в. Гальсъ является центромъ. Такъ какъ онъ писалъ портреты и типы изъ народа, а на своихъ изображеніяхъ стрѣлковъ нагромождалъ цѣлое царство nature morte изъ поросятъ, омаровъ и плодовъ, то онъ оказалъ вліяніе на представителей самыхъ разнообразныхъ видовъ живописи: портретистовъ, жанристовъ и изобразителей nature morte.

Среди портретистовъ выдавались *Янъ Ферспронкъ* и *Янъ де Брай*, стремившіеся въ духѣ Франса Гальса къ гармоніи тоновъ, къ непосредственной жизненности. Въ центрѣ жанровой живописи стоялъ тогда ландскнехтъ. Въ эпоху Тридцатилѣтней войны онъ былъ господствующимъ типомъ. Даже художники напоминаютъ скорѣе солдатъ въ большихъ шляпахъ и съ бойко закрученными усами, чѣмъ художниковъ. Голландскимъ бюргерамъ доставляло кромѣ того большое удовольствіе вспомнить о собственной военной службѣ, о вынесенныхъ когда-то лишеніяхъ, о побѣдоносныхъ стычкахъ тѣхъ дней, когда они защищали родину противъ испанцевъ. О такихъ фактахъ,—о бивачныхъ сценахъ, о постояхъ, о грабежахъ—и повѣствуютъ картины *Дирка Гальса*, *Питера Кодде и Яна Олиса*, *Антони Паламедеса и Якова Дука*. Или же они изображаютъ времяпрепровожденіе офицеровъ въ свободные отъ военной службы часы; когда они вознаграждаютъ себя за лишенія походной жизни виномъ, любовью и игрой у галантныхъ дѣвицъ. Другіе художники, какъ-то *Янъ Моленаръ и Юдиѳь Лейстеръ*, переходили отъ солдатскихъ сценъ къ картинамъ изъ народной жизни. Люди курятъ и пьютъ, поютъ и играютъ — таковы наиболѣе излюбленныя темы ихъ картинъ.

Въ области пейзажа другъ противъ друга стоятъ два направленія. *Корнелисъ ванъ Пеленбургъ*, *Диркъ ванъ деръ Лиссе*, *Бартоломеусъ Бренбергъ* и *Моиссей ванъ Уйтенбрекъ* писали небольшіе пейзажи изъ жизни окрестностей Рима, населяя ихъ пастухами и сатирами, богинями и купающимися нимфами. Все отличается у нихъ каллиграфической элегантностью, поверхностной привлекательностью и миловидностью. Между тѣмъ, какъ въ этихъ пейзажахъ замирали послѣдніе отзвуки той пейзажной живописи, которая имѣла въ Италіи своего

представителя въ лицѣ Альбани, другіе художники принялись изображать родную почву, дорогую, такъ какъ ее купили цѣною крови. Итальянскіе ландшафты уступаютъ мѣсто простымъ голландскимъ пейзажамъ—равнинѣ съ высокими дюнами и широкимъ горизонтомъ. Нимфы и богини превращаются въ крестьянъ, рыбаковъ, возчиковъ, дровосѣковъ, охотниковъ и моряковъ.

Старшее поколѣніе этихъ пейзажистовъ—*Гансъ Боль*, *Гендрикъ ванъ Аверкампъ*, *Адріанъ ванъ де Фенне* и *Исай ванъ де Вельде*—еще не можетъ обойтись безъ подробнаго разсказа. Необходимо было ввести въ изобиліи жанровыя подробности, чтобы привлечь вниманіе буржуазныхъ любителей искусства. Народныя увеселенія на льду,—спортъ былъ тогда новостью,—катаніе на санкахъ, ярмарки, охоты—вотъ содержаніе ихъ картинъ. Потомъ фигуры все болѣе отступаютъ назадъ. Художники эмансипировались отъ требованій заказчиковъ. Тропинка, вьющаяся между полями по направленію къ лѣсу, склонъ дюны, деревня, затерянная среди деревьевъ и кустовъ, оживленная присутствіемъ крестьянъ и телѣгъ, группой всадниковъ или мародеровъ, плоскія равнины съ колокольнями, равнины съ вѣтряными мельницами повторяются у *Питера де Молина* и *Геркулеса Зегерса*. *Янъ Порцеллисъ* въ свою очередь поселился у берега моря и изучалъ съ спокойной, чисто голландской, дѣловитостью сѣрый цвѣтъ и монотонный плескъ его волнъ. Такъ намѣчалась почва для пейзажистовъ и маринистовъ слѣдующей эпохи.

Столовыя украшались картинами nature morte—прославленіемъ роскоши, которой разбогатѣвшіе буржуа наслаждались съ благодарностью и удовольствіемъ. Прежде, когда Голландія была не болѣе, какъ провинціей, приходилось довольствоваться селедками, пивомъ и хлѣбомъ. Теперь можно было полакомиться рейнвейномъ и устрицами. Именно это чувство удовлетворенія своими хорошими винами, своими изящными сервизами и было главной причиной большого спроса на такія картины. А художники въ свою очередь доказали, что всѣ эти темы можно облечь въ художественныя формы. Въ особенности *Питеръ Класъ*, *Геда* и младшій *Франсъ Гальсъ* умѣли сочетать серебряные бокалы, серебряные сервизы и блестящія блюда съ ветчиной, устрицами и персиками въ очень благородныя красочныя симфоніи.

Носятъ иной отпечатокъ только картины nature morte, возникшія въ старомъ университетскомъ городѣ Лейденѣ. Въ эпоху, настроенную на такой жизнерадостный эпикурейскій ладъ, здѣшніе художники думаютъ только о бренности всего сущаго. Не гастрономическія удовольствія—тема произведеній *Питера Поттера*, отца знаменитаго Пауля Поттера. Онъ воспроизводитъ съ подписью vanitas черепа, молитвенники, песочные часы, распятіе, хрупкіе стаканы и глиняныя трубки, свѣчи, медленно догорающія,—словомъ такіе предметы, которые когда-то созерцалъ, размышляя о бренности всего земного, Бл. Іеронимъ. Своеобразнымъ мастеромъ является и главный утрехтскій художникъ той эпохи *Герардъ ванъ Гонтхорстъ*. Долго прожилъ онъ на югѣ. Итальянцы прозвали его Gherardo delle notti, творцомъ мрач-

ныхъ картинъ, такъ какъ онъ варьировалъ стиль Караваджіо, его манеру освѣщать подвальныя помѣщенія свѣтомъ, проникающимъ сверху черезъ отверстіе, тѣмъ, что пользовался обычно искусственнымъ освѣщеніемъ ради рѣзкихъ контрастовъ свѣта и тѣни. Старухи держатъ свѣчу такъ, что свѣтъ ярко падаетъ на ихъ морщинистыя лица. Или пѣвицы подходятъ къ рампѣ, или старики грѣются у огня. На ряду съ такими народными жанрами, съ фигурами во весь ростъ, отводящими ему въ исторіи жанра столь же видное мѣсто, какъ и въ исторіи люминизма, написалъ онъ немало картинъ и на самыя разнообразныя библейскія темы. Въ галлереѣ Боргезе хранится его Сусанна: толстая работница, бросающая бранное слово въ лицо обоимъ старикамъ, пытающимся сорвать съ нея одежду. Въ другихъ музеяхъ хранятся такія его картины, какъ «Исавъ, продающій свое право первородства», «Христосъ передъ Пилатомъ», «Невѣрный Ѳома» или «Освобожденіе Петра изъ темницы».

Вмѣстѣ съ повѣствующей о бренности всего земного nature morte Питера Поттера эти картины Гонтхорста напоминаютъ о томъ, что голландцы XVII в. были не только купцами, но и богословами.

За свою вѣру они страдали въ тѣ дни, когда Альба свирѣпствовалъ въ Нидерландахъ. Они любили поэтому, чтобы художники изображали ихъ съ Св. Писаніемъ въ рукѣ. Гордясь добытой политической свободой, они еще болѣе гордились своей реформированной церковью, выросшей въ 1572 г. изъ крови и огня. Государственный строй былъ созданъ по образцу Женевской республики. Лейденъ былъ истиннымъ царствомъ богослововъ. Здѣсь сошлись первоклассные ученые и сдѣлали для Голландіи то, что столѣтіемъ раньше сдѣлали для Германіи Лютеръ и Меланхтонъ. «Государственная библія», законченная въ 1637 г. послѣ девятилѣтней работы, стала палладіумомъ новой церкви и скоро разошлась въ милліонахъ экземпляровъ. Читая эту Книгу, положившую основаніе молодому литературному языку Голландіи, люди снова пришли въ восторгъ отъ разсказовъ Ветхаго и Новаго Завѣта. Въ особенности Ветхій Завѣтъ получилъ значеніе, равнаго которому онъ никогда раньше не имѣлъ въ христіанской церкви.

Изъ войны съ Испаніей Голландія вышла побѣдительницей. Господь явно держалъ свою десницу надъ маленькой націей, которой угрожала міровая держава. Такъ въ былые годы охранялъ Онъ и свой избранный народъ. Исторія Израиля казалась прообразомъ исторіи Голландіи. Пророчества Ветхаго Завѣта истолковывались, какъ обѣщанія, которыя воплотятся въ жизнь въ Голландіи. Какъ для голландцевъ, такъ и для евреевъ XVI вѣкъ былъ временемъ тяжелыхъ испытаній. Въ 1492 г. послѣ взятія Гранады они были изгнаны изъ Испаніи. Португалія, куда они направили свои стопы, скоро послѣдовала ея примѣру. Тогда они стали искать убѣжища въ странѣ, воевавшей съ Испаніей. А чувство душевнаго сродства, объединявшее съ евреями голландцевъ, зачитывавшихся Ветхимъ Завѣтомъ, привело къ тому, что въ Голландіи евреи нашли такое же гостепріимство, какъ въ Италіи—греки, искавшіе пріюта послѣ взятія Константинополя.

«Нѣтъ во всей Европѣ другого государства,—писалъ одинъ со-

Корнелисъ де Фосъ: *Дочери художника.*

Іордансъ: *Святочный пиръ*

Бродьеръ:

Дерущіеся мужики.

Тенирсъ:

Деревенскій праздникъ.

временникъ,—гдѣ евреямъ жилось бы такъ спокойно, какъ въ Голландіи. Торговля обогащаетъ ихъ, и имъ не приходится здѣсь, гдѣ правительство охраняетъ ихъ, бояться за сохранность своего имущества». Одни, какъ напр., Э. Бонусъ, славились, какъ выдающіеся врачи, другіе стояли въ главѣ крупныхъ заатлантическихъ предпріятій.

Надъ голландской почвой вѣяло тогда духомъ Ветхаго Завѣта. Желая намекнуть на тѣ или другія современныя событія, церковные проповѣдники пользуются заимствованными изъ Ветхаго Завѣта сравненіями. Пѣвецъ національно-освободительной войны Марниксъ производитъ впечатлѣніе настоящаго псалмиста. «Душеспасительныя пѣсни» Кампгюйзена похожи на еврейскій молитвенникъ. Фондель и Даніилъ Гейнзіусъ ставятъ на сценѣ ветхозавѣтныя драмы. Гюйгенсъ кладетъ псалмы Давида на музыку, выражая надежду, что станетъ достойнымъ «безсмертія только въ томъ случаѣ, если въ его произведеніяхъ найдется хоть частица сладости и силы напѣвовъ еврейскаго царя».

Было такъ естественно, что и живопись вступила на этотъ ветхозавѣтный путь. Тѣмъ не менѣе доля романтизма присуща даже самымъ жизнерадостнымъ земнымъ эпохамъ. Подобно тому, какъ итальянцы Возрожденія устремлялись душой въ страну эллиновъ, такъ голландцы находили въ Св. Писаніи удовлетвореніе своимъ трансцендентальнымъ запросамъ. *Питеръ Ластманъ* былъ еще довольно неуклюжимъ художникомъ. Такія его картины, какъ Давидъ въ храмѣ, всецѣло примыкаютъ къ школѣ Караваджіо и Гонтхорста. Сіяютъ люстры. Къ небу поднимается дымъ отъ жертвеннаго огня. Густыми маслянистыми лучами падаетъ свѣтъ на одѣтыя въ восточный костюмъ, расплывающіяся въ темнотѣ фигуры. И все-таки вы точно чувствуете, что здѣсь имѣются и въ отношеніи содержанія и въ смыслѣ колорита намеки на нѣчто такое, что подъ кистью крупнаго художника можетъ превратиться изъ сухой дѣловитой прозы въ самую доподлинную поэзію.

А Ластманъ былъ, какъ извѣстно, учителемъ Рембрандта.

Рембрандтъ.

РЕМБРАНДТЪ: Бѣгство въ Египетъ.

Прошло болѣе 300 лѣтъ со дня рожденія Рембрандта.

И все осталось попрежнему.

То, за что его почитаютъ, покрывается до извѣстной степени тѣмъ, за что живыхъ подвергаютъ гоненіямъ. Чѣмъ великъ Рембрандтъ? Если бы онъ создалъ только тѣ картины, которыя приводили въ восторгъ современныхъ ему голландцевъ, сегодня никто бы имъ не интересовался. Мы относились бы къ нему такъ же равнодушно, какъ ко всѣмъ художникамъ, работавшимъ на рынокъ. Рембрандтомъ является онъ только потому, что создалъ кромѣ того и тѣ картины, которыя валялись по угламъ его мастерской и не нашли, какъ неудобопонятныя, ни одного покупателя. Въ Голландіи XVII в. дѣло обстояло точь-въ-точь такъ, какъ въ современномъ буржуазномъ обществѣ. Раньше отдѣльныя крупныя личности привлекали во имя осуществленія своихъ эстетическихъ идей художниковъ, геній которыхъ они цѣнили. Они разсуждали такъ, какъ Урбанъ VIII, когда говорилъ Бернини: «Вы можете считать себя счастливымъ, что я—папа. Но еще *болѣе* счастливымъ долженъ считать себя я, такъ какъ кавалеру Бернини суждено было жить во эпоху моего понтификата».

Въ Голландіи же меценатомъ былъ человѣкъ стадный, масса, публика, Madame Tout le Monde, умѣющая цѣнить въ произведеніяхъ искусства лишь то, что нравится вкусу толпы.

Таковъ былъ тотъ міръ, куда вступилъ Рембрандтъ, на первыхъ порахъ проникнутый искреннимъ желаніемъ приспособиться къ нему.

Началъ онъ свою дѣятельность скучными юношескими произведеніями. Если бы мы сочли педантическія маленькія картины, писанныя имъ въ Лейденѣ прилежнымъ начинающимъ художникомъ, за произведенія генія, то это значило бы довести до абсурда культъ героевъ. Отчасти Рембрандтъ здѣсь впадаетъ въ неинтересную, напоминающую Герарда Доу, живопись мелочей, отчасти онъ старается совладать, и притомъ съ трудомъ, съ свѣтовыми проблемами вѣка. Небольшая, напр., картина, изображающая Павла въ темницѣ, старика, находящагося въ темномъ помѣщеніи, куда падаетъ яркій снопъ свѣта, производитъ впечатлѣніе миніатюрнаго подчищеннаго Караваджіо. А изображая старика-банкира (въ Берлинскомъ музеѣ), при свѣтѣ свѣчи пытающагося узнать, настоящая ли въ его рукѣ монета, онъ въ сущности просто подноситъ публикѣ картину а la Квентинъ Матсейсъ въ освѣщеніи, введенномъ въ живопись Герардомъ ванъ Гонтхорстомъ. Ранніе рисунки Рембрандта повѣствуютъ о томъ, что онъ видѣлъ на большой дорогѣ. То было время 30-лѣтней войны. По Голландіи бродили солдаты, калѣки и нищіе. Подобно Калло, Рембрандтъ воспроизводилъ въ своихъ рисункахъ именно такія фигуры. Представляла для него богатое поле наблюденій и его собственная голова. Въ духѣ барокко наблюдалъ онъ за измѣненіемъ лица подъ вліяніемъ извѣстныхъ аффектовъ. Онъ становится передъ зеркаломъ и изображаетъ самого себя хохочущимъ, вращающимъ глазами, въ ужасѣ отскакивающимъ назадъ. Правда, дальше гримасы, дальше впечатлѣнія неестественно-форсированнаго онъ не ушелъ.

Даже многочисленные портреты, возникшіе въ первые годы его пребыванія въ Амстердамѣ, сдѣлавшіе его моднымъ портретистомъ амстердамскаго общества, можно было бы спокойно вычеркнуть изъ наслѣдія художника, и его значеніе отъ этого нисколько бы не пострадало. Совершенно въ духѣ де-Кейзера поставлялъ онъ то, чего требовали заказчики, воспроизводя съ документальной точностью высокія твердыя поярковыя шляпы мужчинъ, нагофренные брыжи и накрахмаленные чепцы женщинъ. Только въ мелочахъ позволялъ себѣ Рембрандтъ порою уклоненія отъ традиціонной схемы, вкладывая, гдѣ это только было возможно, въ картины то или иное «настроеніе».

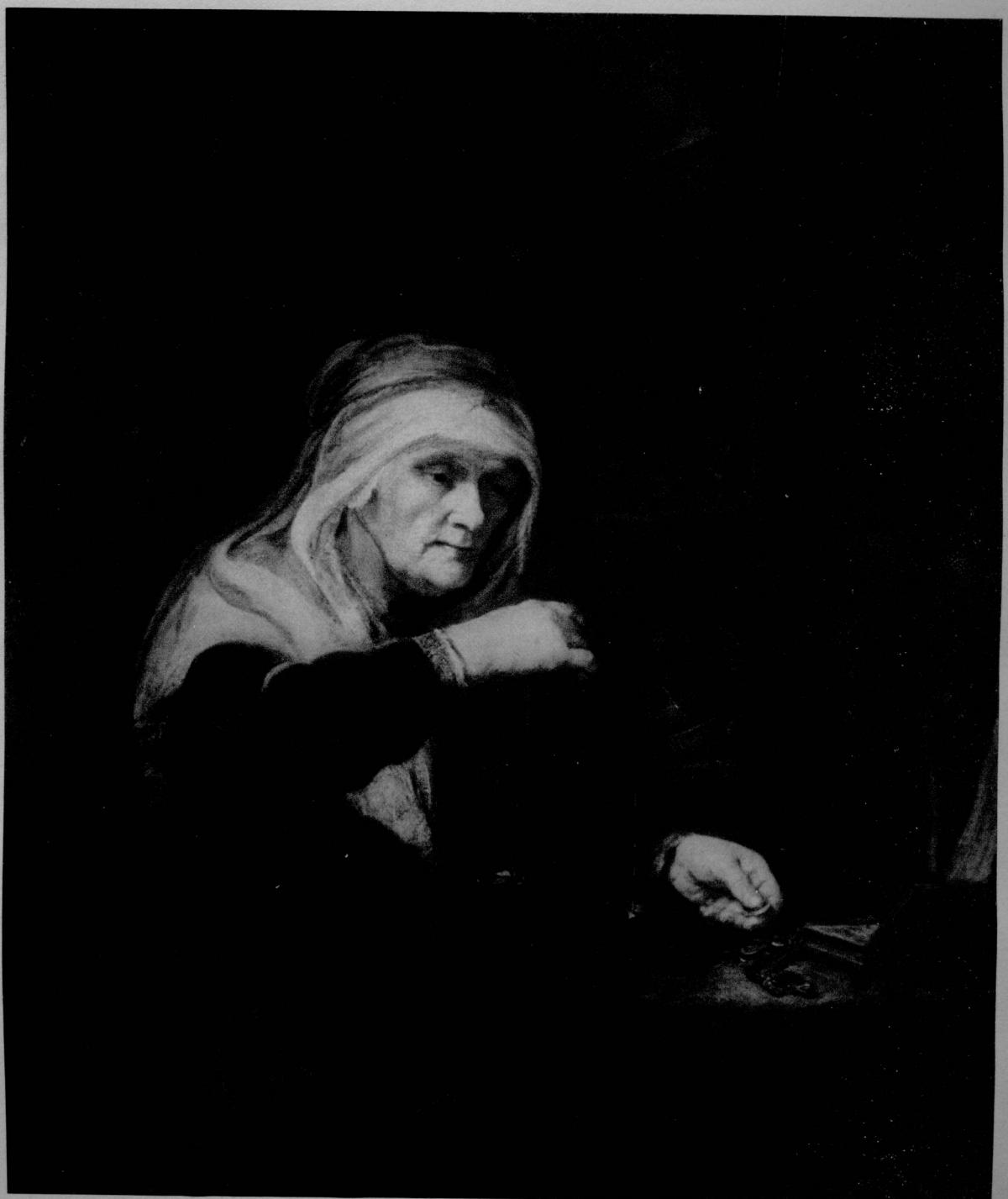
Такъ, въ находящейся въ Касселлѣ картинѣ онъ изображаетъ учителя чистописанія Коппеноль, въ тотъ моментъ, когда тотъ чиститъ перо и на мгновеніе поднимаетъ, размышляя, глаза. А въ лондонской картинѣ, изображающей кораблестроителя съ его женой, онъ далъ не просто портретъ супружеской четы, но воспроизвелъ моментъ, когда старикъ, сидящій въ своей комнатѣ за работой, внезапно оборачивается, такъ какъ вошла жена съ письмомъ въ рукѣ. Такъ точно его «Анатомическій театръ доктора Тульпа» не простое соединеніе индивидуальныхъ портретовъ, а настоящая групповая картина. Прежніе художники ограничивались тѣмъ, что изображали нѣсколько мужчинъ, каждый изъ которыхъ смотритъ на художника или на зрителя. У Рембрандта, напротивъ, ассистенты слѣдятъ съ напряженнымъ вниманіемъ за объясненіями профессора. Нѣкоторые встали и наклоняются внизъ, чтобы лучше видѣть. Такъ получалась безъ вся-

кой натяжки возможность строго проведенной композиціи. Трупъ, надъ которымъ Тульпъ читаетъ лекцію, является какъ бы основаніемъ пирамиды, вершину которой образуетъ голова ассистента, стоящаго позади всѣхъ другихъ.

Какъ матеріаломъ для опытовъ надъ чисто художественными вопросами, Рембрандтъ и теперь еще пользовался самимъ собой. Чѣмъ чаще ему приходилось писать черные будничные костюмы, тѣмъ болѣе чувствовалъ онъ потребность упиваться красками, когда могъ писать картины не на заказъ. И вотъ онъ драпируется въ самые разнообразные костюмы. Онъ одѣваетъ, напримѣръ, темно-красный плащъ и беретъ съ развѣвающимся перомъ. Или онъ изображаетъ себя въ рыцарской бронѣ и въ сверкающемъ шлемѣ. Пользуется онъ охотно и золотыми цѣпями, блестящими ножами и сверкающими сережками, чтобы изучить игру свѣта на металлѣ. Въ такомъ же пестромъ, богатомъ нарядѣ изображаетъ онъ въ то же самое время одну молодую женщину. Саскія ванъ Уйленбургъ совершаетъ свой торжественный въѣздъ въ его творчество. На головѣ широкополая рембрандтова шляпа съ пышнымъ страусовымъ перомъ. Плечи обнажены. Въ ушахъ, на шеѣ, въ волосахъ сверкаетъ жемчугъ. Или она держитъ въ рукахъ охапку цвѣтовъ. Тѣло облегаетъ мерцающее шелковое платье. То—грёзы художника, гимны красотѣ и красочности, возникшіе въ странѣ, гдѣ глазамъ художника представалъ міръ весьма прозаичный.

Постепенно Рембрандтъ осозналъ противоположность между тѣмъ, чего хотѣла публика, и тѣмъ, чего хотѣлъ онъ самъ. И вотъ онъ начинаетъ бунтовать. Онъ преднамѣренно подчеркиваетъ, что онъ—художникъ. Онъ самъ одѣвается, какъ благородный дворянинъ, носитъ шпагу. Какъ принцессу временъ Тиціана, одѣваетъ онъ свою жену. Для этого новаго Рембрандта, возмущавшаго голландцевъ своими аллюрами художника, типиченъ находящійся въ Дрезденѣ портретъ молодой четы за завтракомъ. Да и въ другихъ своихъ произведеніяхъ, возникшихъ въ первые годы брака, онъ выступаетъ, какъ истый художникъ барокко. Когда вы взгляните на Самсона (Берлинъ), на Ганимеда (Дрезденъ), на Христа (Мюнхенъ), вы не можете отдѣлаться отъ впечатлѣнія, что подобныя картины отличаются напыщенностью, тѣмъ болѣе непріятной, чѣмъ болѣе вы сжились съ его спокойной кистью позднѣйшихъ лѣтъ.

Но годы «бури и натиска» длятся не всю жизнь. И желаніе embêter le bourgois въ концѣ-концовъ надоѣдаетъ. Людей, къ которымъ вы равнодушны, вы уже не будете ни задѣвать, ни сердить. И вотъ, начиная съ середины 30-хъ годовъ, забіяка становится сосредоточеннымъ, спокойнымъ художникомъ. Рембрандтъ открылъ міръ, доставлявшій ему тѣ художественныя переживанія, которыхъ не могла ему доставить голландская буржуазія. Въ Амстердамѣ существовало гетто, міръ, населенный людьми, которые, только что изгнанные изъ Испаніи и Португаліи, расцвѣтили сѣрые тона сѣвера яркими красками востока. Здѣсь, въ этомъ мірѣ, онъ и поселился, переѣхавъ въ 1635 г. на Еврейскую улицу, на Iodenbreestraat. И все, что онъ создавалъ въ ближайшіе годы, было своего рода восточной романтикой, перенесенной въ



его домъ; то были картины на темы изъ Ветхаго Завѣта, разыгранныя амстердамскими евреями и еврейками, среди восточной обстановки, которую онъ самъ сооружалъ въ своихъ четырехъ стѣнахъ.

Все болѣе углублялся Рембрандтъ теперь и въ изученіе проблемы свѣта. Онъ, котораго такъ часто называли антиподомъ Рафаэля, былъ первоначально, какъ люминистъ, всецѣло ученикомъ итальянцевъ, писалъ въ духѣ Караваджіо противоположность сгущеннаго свѣта и грязноватаго мрака. Въ его мастерской однако не было такихъ контрастовъ между ярко-освѣщенными частями и темными уголками, какой можно было наблюдать въ капеллахъ итальянскихъ церквей въ стилѣ барокко. Помѣщеніе было наполнено ровнымъ тихимъ свѣтомъ, заглушеннымъ прозрачными занавѣсками, свѣтомъ, нематеріальнымъ и все же вездѣсущимъ, свѣтомъ, который въ одномъ мѣстѣ смягчалъ краски, а въ другомъ слегка ихъ усиливалъ. И съ той поры Рембрандтъ не уставалъ изображать этотъ прозрачный, вездѣсущій свѣтъ, его игру на бархатныхъ и шелковыхъ тканяхъ, на металлѣ, на перьяхъ птицъ, на обнаженной кожѣ человѣка. Контрастъ уступаетъ въ его картинахъ мѣсто гармоніи, маслянистость—воздушности, драматическая борьба свѣта и тѣни—интимной люминистической лирикѣ. Происшедшій въ его воззрѣніяхъ переворотъ особенно бросается въ глаза въ картинахъ, гдѣ онъ изображаетъ, какъ свѣтъ ласкаетъ и цѣлуетъ маленькое тѣло жены. Нѣтъ спора: изящная маленькая женщина, распростертая Данаей на брачномъ ложѣ (въ Петербургскомъ Эрмитажѣ), не отличается тѣмъ ритмомъ формъ, къ которому насъ пріучили женскія фигуры художниковъ итальянскаго Ренессанса. И однако—несмотря на Тиціана,—кажется, никогда еще не были такъ красиво изображены горячее дыханіе жизни, чувственная прелесть кожи. Или вспомните находящуюся въ музеѣ въ Гаагѣ картину, гдѣ Саскія предстаетъ передъ нами Сусанной, приготовившейся купаться. Образы современныхъ Рембрандту итальянцевъ Гверчино и Дольчи производятъ впечатлѣніе раскрашенныхъ глиняныхъ фигуръ рядомъ съ этимъ удивительно выписаннымъ человѣческимъ тѣломъ, ставшимъ подъ все одухотворяющимъ вліяніемъ свѣта кровью, дыханіемъ и жизнью.

Даже въ возникшихъ около 1640 г. портретахъ только освѣщеніе интересовало Рембрандта: или голова и одежда погружены въ море тоновъ одной гаммы, или пикантно противопоставлены освѣщенныя и полутемныя части картины. Кромѣ самого себя, онъ, естественно, изображалъ только знакомыхъ людей, заранѣе изъявлявшихъ свое согласіе взять подобную солнечную ванну à l'huile. На находящемся въ Дрезденѣ автопортретѣ онъ изобразилъ самого себя: въ протянутой вверхъ рукѣ онъ держитъ болотнаго дрозда, по перьямъ котораго свѣтъ струится зеленовато-голубыми и красновато-желтыми тонами. Другой автопортретъ (нынѣ собственность Ротшильда въ Парижѣ) изображаетъ его знаменосцемъ. Сіяющее, пылающее красное знамя въ его рукѣ служитъ дополненіемъ къ находящейся въ тѣни, озаренной красными боковыми рефлексами головѣ. Какъ на другіе примѣры этой изысканной живописи свѣта, можно указать на даму

съ вѣеромъ (въ Buckingham Palace) и на молодого сокольничаго (собственность герцога Вестминстерскаго).

Разладъ между артистической точкой зрѣнія Рембрандта и вкусами публики долженъ былъ неизбѣжно вспыхнуть въ тотъ моментъ, когда заказчикъ требовалъ за свои деньги дѣловитаго исполненія даннаго порученія. Возникшій въ 1642 г. по заказу гильдіи амстердамскихъ стрѣлковъ «Ночной дозоръ»,—несомнѣнно, одно изъ величайшихъ произведеній искусства, но именно поэтому вполнѣ понятно, что заказчики были недовольны.

«Природа заключила, правда, въ существующія краски и формы темы для всевозможныхъ картинъ, подобно тому, какъ нотный ключъ содержитъ въ себѣ всю музыку. Однако обязанность художника проникнуть въ это содержаніе, сдѣлать надлежащій выборъ, соединить то, что нужно, чтобы создать красоту, подобно тому, какъ музыкантъ соединяетъ ноты и образуетъ аккорды, сочетая диссонансы въ богатую гармонію».

Этими словами Уистлера отвѣтилъ Рембрандтъ почтеннымъ стрѣлкамъ, желавшимъ имѣть не болѣе, какъ писанный красками списокъ членовъ своей гильдіи. Даже Гальсъ, первый поднявшій протестъ противъ традиціонной схемы подобныхъ картинъ, никогда не нарушалъ главнаго требованія заказчиковъ: «сходства съ изображаемыми лицами», ни основного принципа: «равноправія всѣхъ изображаемыхъ». Никогда не придавая своимъ картинамъ характера пространственной глубины, онъ располагалъ всегда фигуры въ видѣ фриза. Никогда не задаваясь и интересными свѣтовыми эффектами, онъ всегда погружалъ все въ ровный, ясный дневной свѣтъ. Такъ ни одинъ изъ стрѣлковъ не имѣлъ основанія жаловаться, что его произвольно оттѣснили на задній планъ, несправедливо помѣстили въ темномъ углу.

Если же вы подойдете въ музеѣ въ Амстердамѣ къ картинѣ Рембрандта, то въ первый моментъ вамъ покажется, что вы смотрите въ мракъ ночи. Художникъ положилъ въ основу своей картины тотъ мотивъ, что стрѣлки выходятъ изъ крытаго двора на яркій свѣтъ солнца. Оба переднихъ, капитанъ и поручикъ, уже вышли изъ темноты. Одѣтые въ ярко-красный и свѣтло-желтый костюмы они сіяютъ и сверкаютъ такъ таинственно, какъ на картинахъ примитивовъ небесные посланники, появляющіеся среди людей. А тамъ назади привлекаетъ къ себѣ вниманіе свѣтящійся жучокъ, маленькій свѣтящійся червячекъ. То дѣвушка въ бѣломъ съ пѣтухомъ за поясомъ, а на перьяхъ его свѣтъ сіяетъ, сверкаетъ и горитъ. Эту фигуру маленькой дѣвочки, которая никѣмъ не была заказана, Рембрандтъ присоединилъ даромъ, такъ какъ композиція требовала въ центрѣ наличности свѣтового пятна опредѣленной величины. Онъ вообще далъ больше, чѣмъ долженъ былъ дать. Чтобы усилить впечатлѣніе массоваго движенія, впечатлѣніе наступающей впередъ массы, онъ изобразилъ не 17, а 28 стрѣлковъ. Давая съ одной стороны больше, чѣмъ ему было заказано, онъ, съ другой стороны, раздосадовалъ своихъ заказчиковъ тѣмъ, что вообще далъ вовсе не то, что ему было заказано. Картина стоила 1700 гульденовъ. На каждаго изъ участниковъ приходилось

100 гульденовъ. А гдѣ портреты 17 платящихъ стрѣлковъ? Не говоря уже о томъ, что большинства изъ нихъ нельзя узнать, такъ какъ ихъ головы заслонены руками переднихъ стрѣлковъ, скрыты и разрѣзаны знаменами и ружьями,—тотъ, кто хотѣлъ видѣть на полотнѣ свой портретъ, тотъ, кто за него заплатилъ столько же, сколько и капитанъ, не желалъ стоять на заднемъ фонѣ, въ особенности, если тамъ царитъ темнота, какъ въ проклятомъ ущельѣ или въ желѣзнодорожномъ туннелѣ. Загипнотизированный своими люминистическими идеями, Рембрандтъ пытался остаться поэтомъ свѣта даже при обработкѣ темы, требовавшей, какъ наиболѣе цѣлесообразной и правильной, трактовки наивозможно болѣе прозаической.

Послѣ такого tour de force Рембрандтъ пересталъ существовать для амстердамскаго «общества». Можно было найти другихъ художниковъ, которые болѣе дѣловито справлялись съ своими заказами.

Тяжелѣе потери сочувствія публики была для Рембрандта другая постигшая его въ томъ же самомъ году утрата: смерть жены. Онъ былъ теперь одинъ въ своей мастерской, гдѣ когда-то раздавался смѣхъ Саскіи. И вотъ онъ почувствовалъ потребность совершать продолжительныя прогулки и вступать въ бесѣду съ природой. Именно къ этому времени относятся его пейзажи-рисунки. Если правильно утвержденіе, что великимъ художественнымъ произведеніемъ является такое, которое выражаетъ какъ можно больше при помощи возможно болѣе простыхъ средствъ, то эти рисунки принадлежатъ къ величайшимъ чудесамъ исторіи искусства. Голландія—страна однообразная, на первый взглядъ лишенная всякаго очарованія. Нѣтъ здѣсь ни горъ, ни красочныхъ чудесъ, ни яркихъ свѣтовыхъ эффектовъ. Куда ни взглянешь, всюду пустота. Только развѣ колокольня, группа деревьевъ, вѣтреная мельница, соломенная хата, небольшая деревенская избушка нарушаютъ однообразіе горизонта, сливающагося тамъ вдали съ небомъ.

Рембрандтъ первымъ почувствовалъ поэзію широкой равнины, поэзію величественной нирваны, которую не понялъ ни одинъ изъ предыдущихъ пейзажистовъ. И онъ передалъ впечатлѣніе безконечности съ силой, доступной однимъ только японцамъ.

Получили послѣ смерти Саскіи иную нотку и его религіозныя картины. Если раньше темы Ветхаго Завѣта были для него лишь поводомъ для свѣтовыхъ симфоній, то теперь онъ ищетъ сюжета для выраженія душевныхъ состояній и находитъ ихъ не столько въ Ветхомъ, а больше въ Новомъ Завѣтѣ. А это увлеченіе психическими проблемами выдвинуло передъ нимъ новыя задачи. Жесты и мимика мѣняются, какъ извѣстно, вмѣстѣ съ національнымъ темпераментомъ. Итальянецъ разговариваетъ—какъ замѣтилъ Гёте—руками. Нѣмецъ становится патетичнымъ—какъ однажды выразился Бисмаркъ—только, когда лжетъ. Сѣверянинъ не прибѣгаетъ къ той драматической мимикѣ, къ тѣмъ подчеркивающимъ жестамъ, въ которые у представителя романской расы претворяются психическія состоянія. Если въ молодости Рембрандтъ изображалъ людей, сопровождавшихъ свои чувства порывистыми жестами, то въ зрѣлые годы онъ долженъ былъ

понять, что и въ этомъ отношеніи онъ былъ несамостоятельнымъ подражателемъ итальянцевъ. Въ его болѣе позднихъ библейскихъ картинахъ люди выражаютъ поэтому свои чувства тихо и сдержанно. Изображаетъ ли онъ поклоненіе пастуховъ или сердобольнаго самаритянина, явленіе Христа въ Эммаусѣ или Христа, окруженнаго дѣтьми, посвящаетъ ли онъ гравюру темѣ, какъ Спаситель проповѣдуетъ народу, или какъ къ нему тѣснятся несчастные и горемычные,—самыя тонкія душевныя движенія: вниманіе и надежду, наивную довѣрчивость и преданную вѣру, испугъ, удивленіе, горе, нуждающееся въ утѣшеніи,—всѣ эти чувства онъ передаетъ, не прибѣгая къ традиціонному языку жестовъ, въ ихъ самой чистой, одухотворенной формѣ.

Намъ—современнымъ людямъ—ближе однако произведенія его послѣднихъ дней, относящіяся къ эпохѣ послѣ 1650 г. Рембрандтъ-старикъ оттѣснилъ молодого Рембрандта: такъ и при имени Тиціана или Коро́ мы всегда вспоминаемъ произведенія ихъ старости. Въ 1650 г. Рембрандтъ пригласилъ въ качествѣ экономки и воспитательницы сына Тита молодую крестьянку изъ Вата, Гендрикье Стоффельсъ. Даже больше. Не вѣнчаясь въ церкви, онъ создалъ себѣ новую семью. У него поселились мать и кузина жены. Дочка Корнелія, которую ему подарила Гендрикье, внесла въ его домъ еще больше солнечнаго свѣта. Въ эти годы его искусство переживаетъ какъ бы вторую молодость. Домашній очагъ, такъ долго пустовавшій, снова сталъ для него царствомъ труда и счастья. Возникли такія рисунки, какъ напр. изображающій Яна Сикса и торговца художественными произведеніями Франкенъ, гдѣ все—люди и помѣщеніе, фигуры и обстановка—сочетается въ такой интимный аккордъ. Возникли находящаяся въ Лондонѣ сцена купанья, хранящійся въ Петербургѣ Авраамъ, луврская Вирсавія—всѣ эти картины, похожія благодаря поистинѣ монументальному способу, какимъ здѣсь свѣтъ использованъ въ качествѣ созидающаго формы фактора, на скульптуры Родена. Возникли, наконецъ, портреты старика (въ галлереѣ Питти) и матери Гендрикье (въ Петербургѣ), знаменующіе собой кульминаціонный пунктъ въ исторіи портретной живописи. Для того, чтобы возникъ портретъ, нужны два условія: долженъ быть на лицо тотъ, кого изображаютъ, и тотъ, кто пишетъ картину. Обычно вы ясно чувствуете, что люди «позируютъ», что они держатъ руку и смотрятъ такъ, какъ подсказываетъ имъ художникъ. Въ портретахъ, созданныхъ Рембрандтомъ, нѣтъ ничего, что говорило бы о модели. Для этихъ людей не только не существуетъ художника, но и весь міръ для нихъ исчезъ. Они всецѣло погружены въ свои мысли и мечты, въ свои надежды и заботы, они такъ замурованы въ своемъ собственномъ «я», такъ заняты собою, что не видятъ и не слышатъ ничего изъ того, что происходитъ вокругъ нихъ.

Самъ Рембрандтъ былъ внезапно пробужденъ отъ своихъ грезъ. Въ 1654 г. Гендрикье была приглашена явиться въ верховный церковный совѣтъ въ виду ея незаконной связи съ художникомъ ванъ Ринъ. То была увертюра ко всѣмъ слѣдовавшимъ теперь ударамъ судьбы. Послѣ «Ночного дозора» Рембрандтъ не писалъ больше картинъ для

продажи. Ничего не зарабатывая, онъ тратилъ однако, какъ Крезъ. Онъ былъ коллекціонеромъ. У него имѣлись картины Тиціана, Пальмы, Джіорджіоне, драгоцѣннѣйшія старыя гравюры, даже произведенія античнаго искусства, хотя эстетики-классики и провозгласили его варваромъ. Въ Голландіи невозможно было продать всѣ эти вещи, собранныя съ такимъ тонкимъ вкусомъ. Такъ обѣднѣлъ онъ, котораго когда-то бракъ съ Саскіей сдѣлалъ богачомъ.

Въ 1656 г. по настоянію кредиторовъ его домъ и его коллекція были назначены къ публичному торгу: выручка едва хватила на покрытіе его долговъ.

Одно время онъ, казалось, исчезъ съ лица земли.

Странная легенда, будто онъ окончилъ жизнь въ Стокгольмѣ придворнымъ художникомъ шведскаго короля, возникла только потому, что для его соотечественниковъ онъ исчезъ въ той ямѣ, куда опускаются всѣ отверженные обществомъ. Сначала онъ нашелъ себѣ пріютъ въ маленькихъ гостиницахъ, гдѣ его не знали. Потомъ энергичная Гендрикье пыталась прокормить себя и семью, открывъ художественный магазинъ. По договору Рембрандтъ «имѣлъ право на содержаніе и квартиру», за что былъ обязанъ отдавать въ собственность Гендрикье свои будущія произведенія—договоръ, учиненный только потому, что Гендрикье надѣялась такимъ образомъ обезопасить его отъ преслѣдованій кредиторовъ. Маленькая квартирка была расположена на улицѣ Розенграхтъ (нынѣ уже болѣе несуществующей), при выходѣ изъ гетто, гдѣ еврейскіе торговцы продавали свой товаръ. Говорятъ: хлѣбъ, селедка и сыръ составляли ежедневную пищу человѣка, когда-то на (хранящейся въ Дрезденѣ) картинѣ изобразившаго себя за такимъ богатымъ пиршественнымъ столомъ.

И все-таки: гордымъ непоколебимымъ упрямствомъ вѣетъ отъ его послѣднихъ произведеній. Моделями ему могли, разумѣется, уже служить одни только бѣдняки, нищіе и бездѣльники, не имѣвшіе возможности лучше использовать свое время. Но и въ этихъ картинахъ какое величіе формы! И даже полученный имъ изъ благотворительности заказъ онъ сумѣлъ превратить въ неподражаемое художественное произведеніе. Его «Ночной дозоръ» и его Stalmeesters—вотъ крайніе полюсы, между которыми развернулась его жизнь. Работая надъ «Ночнымъ дозоромъ», Рембрандтъ чувствовалъ себя богомъ свѣта. Невиданной красотой хотѣлъ онъ насытить картину, которая должна была бы быть простымъ групповымъ портретомъ стрѣлковъ. Приступая къ «Представителямъ суконнаго цеха», онъ просто и дѣловито исполнялъ чрезвычайно прозаическій заказъ. Глазъ, не привыкшій различать тонкостей, едва ли увидитъ разницу между этой картиной и традиціонными, вышедшими изъ-подъ кисти второстепенныхъ и третьестепенныхъ художниковъ, изображеніями засѣданій правленій тѣхъ или иныхъ учрежденій. И только какъ бы мимоходомъ, почти тайкомъ создалъ онъ въ этой картинѣ настоящаго и притомъ необычайно яркаго Рембрандта. Мягкимъ сѣрымъ воздухомъ обвѣяны фигуры, и этотъ воздухъ придаетъ имъ изумительную пластическую выпуклость.

Только по-истинѣ великій художникъ, сорокъ лѣтъ водившій кистью, смогъ воспроизвести формы съ такой стихійной силой!

Но странно: словно желая подсказать ему, что художникъ, подобный ему, долженъ быть самъ своимъ единственнымъ заказчикомъ, судьба снова послала ему горе. Двадцатью годами раньше, когда онъ писалъ «Ночной дозоръ», умерла Саскія. Теперь онъ потерялъ и Гендрикье, послѣ того, какъ умеръ и его сынъ Титъ.

Снова былъ онъ одинъ.

Ему было 60 лѣтъ и не было около него той, которая сдерживала его, неприспособленнаго къ упорядоченной жизни. И вотъ онъ поступилъ, какъ всѣ ищущіе забвенія. Счастье, котораго не могъ онъ уже найти въ жизни, онъ искалъ теперь въ алкоголѣ, въ самомъ конденсированномъ и дешевомъ алкоголѣ—въ водкѣ. Послѣдній его автопортретъ изображаетъ его въ хмѣлю. Осовѣли глаза, обрюзгло лицо. Но порою по поблекшимъ усталымъ чертамъ пробѣгало странное выраженіе одухотворенности. Въ то самое время, когда онъ въ грязномъ коричневомъ плащѣ сидѣлъ въ кабакѣ, какъ будто безмысленно глядя передъ собой, въ душѣ его лучезарнѣе, чѣмъ когда-либо прежде, рождались видѣнія красивыхъ грезъ.

Не нуждался онъ для ихъ осуществленія ни въ моделяхъ, ни въ пышныхъ костюмахъ и драгоцѣнныхъ каменьяхъ. Съ него было достаточно кисти и красокъ. И вотъ онъ, нищій, опустившійся на дно, знавшійся только съ нищими, вызвалъ къ жизни еще цѣлый міръ сказочной, сверкающей красоты. Вспоминаются Делакруа и Монтичелли, вспоминаются мозаики средневѣковья и произведенія пуентилистовъ. Ибо уже Рембрандтъ затронулъ въ своихъ послѣднихъ произведеніяхъ повидимому столь современную проблему, гласящую: краски, сопоставленныя рядомъ рѣзко противоположными мазками, усиливаютъ до крайности впечатлѣніе, производимое ими въ отдѣльности. Картины въ родѣ Семейной сцены (въ Брауншвейгѣ), Саула (въ Гаагѣ) и Пилата (въ Парижѣ) производятъ вблизи впечатлѣніе хаоса красныхъ, оранжевыхъ, голубыхъ и зеленыхъ красочныхъ массъ. Но стоитъ вамъ только отступить назадъ и эти красочныя массы превращаются въ крупныя пластическія формы, въ колористическіе аккорды, звучащіе, какъ фанфары. Въ особенности одна изъ его находящихся въ Петербургѣ картинъ съ ея рѣзко-звучнымъ кирпично-краснымъ тономъ навсегда остается въ памяти.

При желаніи можно усмотрѣть въ этой послѣдней картинѣ Рембрандта эпилогъ къ его жизни. То исторія блуднаго сына, вступавшаго въ жизнь молодцоватымъ рыцаремъ, вернувшагося домой грязнымъ нищимъ.

Нынѣ Рембрандтъ въ почетѣ.

Произнести его имя значитъ: поднять знамя, знамя независимаго гордаго искусства. Вмѣсто того, чтобы по примѣру своихъ предшественниковъ примкнуть къ церковному или свѣтскому двору, онъ шелъ своей дорогой свободный, какъ царь. Вмѣсто того, чтобы связать себя заказами, онъ писалъ и рисовалъ только то, что ему подсказывалъ его геній.

Такъ обогатилъ онъ новыми провинціями царство искусства, создалъ цѣнности неувядающей и вѣчной красоты. Но столь же низмѣннымъ является, повидимому, и то обстоятельство, что художниками, которыхъ прославляетъ потомство, современники пренебрегаютъ.

Вотъ мораль, которую содержитъ для нашего времени судьба Рембрандта.

Голландскій жанръ.

ПИТЕРЪ де ГОХЪ: Интерьёръ.

О школѣ Рембрандта достаточно сказать лишь нѣсколько словъ, ибо то, что составляетъ величіе крупнаго художника, все равно другимъ не передается. А какъ разъ значеніе Рембрандта покоится на такихъ чисто-личныхъ, скорѣе этическихъ, чѣмъ артистическихъ чертахъ, что кажется нелѣпымъ, если ученики усматривали сущность его искусства въ тѣхъ или иныхъ техническихъ трюкахъ. Они воображали, что будутъ похожи на него, если будутъ трактовать такіе же сюжеты въ такомъ же освѣщеніи. Съ этимъ ложнымъ стремленіемъ подражать Рембрандту во внѣшностяхъ соединялось у нихъ желаніе во что бы то ни стало считаться съ вкусами заказчиковъ. Рембрандтъ оттолкнулъ отъ себя публику именно тѣмъ, что былъ такъ упрямогеніаленъ. Художники считали поэтому практичнымъ сдѣлать его стиль болѣе солиднымъ, болѣе пріятнымъ: такъ въ XIX в. Деларошъ былъ потому такъ популяренъ, что приспособилъ Делакруа къ вкусамъ публики.

Придерживаясь хронологическаго порядка, мы должны начать съ *Яна Ливенса* и *Виллемъ де Портера*, посѣщавшихъ въ 1630 г. мастерскую Рембрандта. Главнымъ произведеніемъ Ливенса является

«Жертвоприношеніе Исаака» (въ Брауншвейгѣ), сентиментальная варьяція на картину Рембрандта на ту же тему (въ Мюнхенѣ). А «Соломонъ» де Портера, склоняющій подъ вліяніемъ своихъ чужестранныхъ женъ колѣна передъ финикійскимъ Ваалом, восходитъ къ «Симеону» Рембрандта (1631): картина представляетъ просторный церковный интерьёръ, куда въ высокія окна падаетъ свѣтъ, скользящій по пестро одѣтымъ фигуркамъ. *Яковъ Адріанъ Баккеръ*, одинъ изъ первыхъ амстердамскихъ художниковъ, вступившихъ въ 1632 г. въ мастерскую Рембрандта, сдѣлался портретистомъ и всю жизнь писалъ портреты въ стилѣ учителя: его портреты—прекрасныя, дѣловито написанныя работы, но вотъ и все, что о нихъ можно сказать. Не безъ таланта былъ *Фердинандъ Боль*. Въ его находящейся въ Дрезденѣ картинѣ, изображающей сонъ Якова, гдѣ свѣтъ такъ тонко играетъ на лицѣ спящаго, на одеждѣ и крыльяхъ ангела, повторяются хотя и въ очень робкомъ видѣ идеи Рембрандта. Примыкаетъ къ фантастическимъ восточнымъ картинамъ Рембрандта и другая находящаяся въ Дрезденѣ картина Боля, изображающая, какъ Іосифъ представляетъ фараону отца.

Но уже здѣсь самая тема характерна для Боля. Онъ изображаетъ, не какъ Іосифъ истолковываетъ сны фараона, не какъ жена Пентефрія его обвиняетъ. Онъ пишетъ восточную аудіенцію. Та же страсть къ придворно-офиціальнымъ сюжетамъ характеризуетъ и его позднѣйшее творчество. Красивыми типами, блестящими тканями, развѣвающимися драпировками пытается Боль придать своимъ картинамъ впечатлѣніе благородства и изысканности, которыхъ не было въ твореніяхъ Рембрандта.

Тотъ же путь развитія прошелъ *Говартъ Флинкъ*. Уже на картинѣ, изображающей Исаака, благословляющаго Якова, онъ старается облагородить Рембрандта тѣмъ, что одѣваетъ датскія перчатки на руки Якова, спрятанныя у Рембрандта подъ бараньей шкурой. Еще въ большей степени шелъ онъ навстрѣчу публикѣ, какъ портретистъ, стремясь по примѣру ванъ деръ Гельста къ безусловному сходству и детальному воспроизведенію костюма.

Величественны позы, новы и безупречны мундиры. Онъ пользовался поэтому одинаково симпатіями какъ голландскихъ гильдій, такъ и иностранныхъ государей. Въ большей степени оставался вѣрнымъ принципамъ Рембрандта *Гербрандтъ ванъ денъ Эккоутъ*.

Картины въ родѣ «Христосъ и прелюбодѣйка» (въ музеѣ Рійксъ) или «Вирсавія» (въ Ганноверѣ) показываютъ, чему можно было научиться подъ руководствомъ Рембрандта. Суше и прозаичнѣе *Янъ Викторсъ*, а *Соломонъ Конинкъ* въ своихъ изображеніяхъ отшельниковъ не болѣе, какъ простой подражатель.

Зато въ началѣ 50-хъ годовъ изъ школы Рембрандта вышло нѣсколько тонкихъ художниковъ. Женщины, которыя чистятъ морковь или яблоки, молодыя дѣвушки, мечтательно стоящія у окна, старухи, сидящія за веретеномъ, зарѣзанныя животныя—таково содержаніе тихихъ, нѣжныхъ, чрезвычайно симпатичныхъ картинъ *Николая Маса*. На красныхъ скатертяхъ, на сѣрыхъ стѣнахъ, на бѣло-голубыхъ горшкахъ и тарелкахъ играетъ свѣтъ.

При взглядѣ на такія картины, какъ его семейная сцена съ маленькимъ барабанщикомъ, вы совершенно забываете о времени, когда онѣ были написаны. Если бы онѣ находились на современной выставкѣ, то онѣ показались бы произведеніями художника нашихъ дней. Лишь потомъ, когда Масъ побывалъ въ Антверпенѣ, старался и онъ придавать своимъ портретамъ долю театральнаго паѳоса въ духѣ барокко. Если бы *Карель Фабрицій*, убитый 30-лѣтнимъ молодымъ человѣкомъ во время взрыва порохового погреба въ Дельфтѣ, не умеръ такъ рано, онъ сдѣлался бы, вѣроятно, однимъ изъ наиболѣе выдающихся голландскихъ художниковъ. Его немногія произведенія принадлежатъ къ числу красочныхъ чудесъ рембрандтовой школы. Вездѣ передъ нами художникъ, не подражающій учителю, а самостоятельно въ его духѣ воспроизводящій очарованіе игры свѣта, красоту изысканныхъ красочныхъ гаммъ. Тема объ изгнаніи Агари воспроизводилась всѣми художниками эпохи. Фабрицій же въ своей находящейся въ Туринѣ картинѣ трактуетъ ее въ духѣ (и притомъ очень тонко переданнаго) интерьёра. За столомъ сидитъ семья. Авраамъ встаетъ и отпускаетъ плачущую Агарь. Чудесно переданъ свѣтъ, пронизывающій комнату, скользящій по скатерти и тарелкамъ. Какъ Рембрандтъ, и онъ испытывалъ чисто художественное удовольствіе при видѣ простоты. Нѣтъ никакого жанроваго содержанія и въ его находящейся въ Амстердамѣ картинѣ съ щегленкомъ. Это просто этюдъ свѣта въ духѣ зарѣзаннаго быка Рембрандта: пестрыя перья, кусочекъ сѣрой стѣны и мерцающій свѣтъ— все это сведено къ мягкому аккорду.

Самимъ тонкимъ пейзажистомъ школы былъ *Филиппъ Конинкъ*. Рембрандтъ научилъ его чувствовать поэзію широкихъ равнинъ. Безъ конца тянется плоскій пейзажъ, поросшій лишь низенькимъ кустарникомъ. Ясенъ и прозраченъ воздухъ, такъ что взоръ свободно устремляется въ даль.

Въ качествѣ мариниста примыкалъ къ Рембрандту *Янъ ванъ де Капелле*, среди голландскихъ маринистовъ, быть можетъ, наиболѣе тонкій и подкупающій колористъ. Между тѣмъ, какъ остальные художники должны были писать для судовладѣльцевъ портреты ихъ кораблей, ванъ де Капелле, человѣкъ богатый, художникъ-любитель, могъ перенести центръ тяжести на чисто художественную сторону. Онъ сумѣлъ поэтому передать мимолетную игру свѣта тоньше остальныхъ дѣловито-прозаическихъ голландскихъ маринистовъ. *А Артъ де Гельдеръ* имѣлъ мужество сдѣлаться ученикомъ Рембрандта еще тогда, когда великій художникъ сталъ притчей во языцѣхъ. Если де Портеръ подражалъ детально-мелочному стилю юноши-Рембрандта, то де Гельдеръ является двойникомъ старика-Рембрандта, работавшаго только при помощи кисти и ножа. Въ особенности въ нѣкоторыхъ портретахъ стариковъ и старухъ онъ очень близко подошелъ къ Рембрандту, совершивъ такимъ образомъ почти невѣроятный подвигъ. Отличаются и нѣкоторыя его библейскія картины, напр. «Авраамъ съ ангелами» и «Ecce homo» (въ Дрезденѣ), такимъ мощнымъ, широкимъ мазкомъ, что раньше онѣ приписывались старику-Рембрандту.

Если ученики Рембрандта иногда еще писали библейскія картины, то это было лишь отзвукомъ его духа.

Остальные голландскіе художники отнюдь не мечтатели. Не заглядывая въ потусторонній міръ, они стоятъ твердо на почвѣ материземли: спокойные колонисты, съ прилежаніемъ и умомъ, воздѣлываютъ они свое небольшое поле.

Несмотря на свою міровую торговлю, Голландія была въ сущности страною мелкихъ мѣщанъ. Еще теперь, когда вы войдете въ одинъ изъ старыхъ патриціанскихъ домовъ, васъ поражаютъ царящія здѣсь солидность, опрятность и порядокъ, но и сонливая скука и сытое довольство. Блеститъ мѣдная посуда. Въ большихъ шкафахъ, съ которыхъ каждое утро тщательно вытирается пыль, лежитъ бѣлье,—то прочное, расчитанное на многія поколѣнія, бѣлье, которое носили еще наши бабушки. Вдоль стѣнъ стоятъ въ строгомъ порядкѣ стулья, а на выступахъ у стѣны въ такомъ же симметрическомъ расположеніи красуются фаянсовыя тарелки, серебряные кубки и чарки. Надъ ними висятъ картины, небольшія кабинетныя вещицы, съ которыхъ такъ же тщательно, какъ и съ мебели, сметается пыль: ихъ колоритъ какъ нельзя лучше подходитъ къ темноватому свѣту комнатъ. На ряду съ картинами выставлены на показъ фаянсъ изъ Дельфта, чистенькія гравюры и географическія карты,—указанія на міровое значеніе этого народа мореплавателей. Въ саду, окружающемъ домъ, тоже все строго-прямолинейно—деревья и трава; на четыреугольныхъ клумбахъ, за которыми заботливо ухаживаютъ, цвѣтутъ тюльпаны и гіацинты. Даже фасады домовъ блестятъ снѣжной бѣлизной. Одинъ или два раза въ годъ ихъ красятъ—вѣдь педантическая чистоплотность голландцевъ вошла въ поговорку. Все въ странѣ дышитъ порядкомъ, отличается практическимъ смысломъ—опрятные дома и нарядныя аллеи деревьевъ, окаймляющія прямыми линіями набережныя. Даже пейзажъ математически-строго испещренъ прудами, каналами и прямоугольными пашнями.

Характеру страны вполнѣ соотвѣтствуетъ характеръ искусства. Еще въ наше время голландская живопись отличается чѣмъ-то мѣщанскимъ, ограниченнымъ, самодовольнымъ, враждебнымъ всякому движенію. Нѣтъ ничего въ ней фантастическаго, ничего поэтическаго. Вы точно вдыхаете въ себя мягкое ровное тепло большихъ изразцовыхъ печей, которыя встрѣчаются въ каждомъ зажиточномъ голландскомъ домѣ. Все отмѣчено печатью созерцательнаго довольства, добродушнаго провинціализма. Художники ограничиваются тѣмъ, что изображаютъ свою родину, оживленныя гавани морскихъ городовъ, спокойную солидность быта, тучный скотъ и тучныя пашни. Враждебные всякимъ новшествамъ и переворотамъ, всякой титанической смѣлости, они спокойно слѣдуютъ своему осторожному темпераменту. То—небольшая страна, куда не долетаетъ шумъ жизни. Все сдѣлано со вкусомъ, все такъ хорошо, что незамѣтно усыпляетъ. То, что художники пишутъ теперь, писали они и тогда. У каждаго есть свое маленькое поле, которое онъ неустанно вспахиваетъ. И тему одной картины онъ потомъ повторяетъ всю жизнь.

Жанровая живопись, сначала воспроизводившая только сцены изъ солдатской жизни, распространяется постепенно на всѣ стороны быта, переходитъ отъ солдатскихъ сценъ къ картинамъ изъ жизни деревни, а потомъ и города.

Уже было указано выше, что трудно притти въ восторгъ отъ деревенскаго жанра XVII в. Миллэ пріучилъ насъ смотрѣть на этотъ міръ совсѣмъ иными глазами, такъ что театръ маріонетокъ старыхъ художниковъ намъ уже не нравится. Не слышно еще ни у одного изъ нихъ великаго слова «я работаю»,—того слова, которое одно только и придаетъ смыслъ и значеніе крестьянскому жанру. *Корнелисъ Бега*, равно какъ и *Рихардъ Бракенбургъ* и *Корнелисъ Дусартъ* видѣли въ мужикѣ только обжору, пьяницу и скандалиста. Эти художники были не болѣе, какъ скоморохами, грязные арлекинады которыхъ насъ уже не смѣшатъ. Какъ бы тамъ ни было, голландская флегматичность все же служила въ своемъ родѣ противовѣсомъ для чрезмѣрной разнузданности барокко. Между тѣмъ, какъ у фламандскихъ художниковъ преобладаютъ драки, голландцы воспроизводятъ также сцены болѣе спокойныя, болѣе созерцательныя. Мужики курятъ въ кабакахъ, играютъ въ карты, разбираютъ письмо. Или лудильщики остановились съ своей повозкой передъ ветхимъ дворомъ среди всякаго хлама. Матери шьютъ или сидятъ у колыбели ребенка. Старухи ткутъ, плетутъ кружева или чистятъ яблоки. Изображаются не столько пирушки, а преимущественно тихая поэзія будничной жизни.

Въ особенности картинамъ *Адріана ванъ Остаде* придаетъ этотъ голландскій духъ ихъ своеобразную, отличную отъ фламандцевъ нотку. Только въ началѣ своей дѣятельности любилъ онъ рисовать трактирныя драки à la Броуверъ. Потомъ его творчество становится интимнѣе. Мужики уже не безумствуютъ, а произносятъ предобѣденную молитву, пьютъ и курятъ. Скрипачъ ходитъ по деревнѣ, и игра его заставляетъ крестьянъ подойти къ окну. Или семья собралась передъ домомъ, увитымъ виноградомъ. Произведенія его дышатъ тихимъ, мечтательнымъ, идиллическимъ настроеніемъ, напоминающимъ не столько Броувера, а скорѣе Людвига Рихтера.

Еще серьезнѣе и дѣловитѣе его младшій братъ *Исаакъ ванъ Остаде*. Его особенно интересовала сутолока лошадей и обозовъ передъ сельскими харчевнями. Подъѣзжаютъ всадники. Остановились на отдыхъ мужики съ своими обозами. Кузнецъ подковываетъ лошадей. По дорогѣ плетутся нищіе. Съ удовольствіемъ будете вы смотрѣть и на гравюры *Герритъ Блеекера* съ обозами, тяжело передвигающимися по пыльной дорогѣ. Подобныя же темы—полуразвалившіяся кузницы и остеріи—воспроизводилъ *Питеръ ванъ Лааръ*, переносившій мѣсто дѣйствія въ Италію, въ римскую Кампанью. Крестьянскіе сюжеты соединились у него очень мило съ романтикой ужасовъ, съ романтикой разбойничьей жизни въ духѣ Сальватора Розы.

Наиболѣе разностороннимъ художникомъ этой группы былъ *Янъ Стеенъ*, «Мольеръ голландской живописи». Въ тогдашней Голландіи жизнь протекала, повидимому, весело. Семейный портретъ Стеена изображаетъ его и жену за столомъ. Дѣдъ поетъ. Бабушка поставила

себѣ на колѣни ребенка, одинъ мальчикъ играетъ на флейтѣ, другой на волынкѣ. На другомъ автопортретѣ Стеенъ изобразилъ себя хохочущимъ, а на столѣ стоитъ кружка пива. Большинство его картинъ дышитъ этимъ пьянымъ весельемъ, грубоватымъ юморомъ Фальстафа. Трактиръ—вотъ то мѣсто, гдѣ онъ особенно любилъ бывать и какъ человѣкъ и какъ художникъ. Мужики дерутся, бросая другъ другу въ голову кружками. Товарищи уводятъ пьянаго домой. Шарлатанъ продаетъ передъ трактиромъ свои снадобья. На праздникахъ стрѣлковъ старики заигрываютъ съ краснощекими дѣвушками.

Веселый трактирщикъ изъ Лейдена все же не былъ исключительно поэтомъ кабацкаго юмора. Изображалъ онъ также дѣтскіе праздники и сцены туалета, серенады и свадьбы. Шаловливость вытѣсняетъ здѣсь прежнюю грубость и грязь. Иногда ему не чуждо даже желаніе морализировать. Вотъ балуются дѣти, взрослые пируютъ и галдятъ, а съ высоты этажерки смотритъ съ укоромъ на это веселое житье-бытье—черепъ мертвеца. «Какъ нажито, такъ и прожито».—«Каковы старики, такова молодежь».—«Разъ сова не хочетъ глядѣть, ей не помогутъ ни свѣтъ, ни очки». «Не врача ей нужно, а любовника».—Таковы заглавія подобныхъ морализующихъ картинъ Стеена. И надо отдать ему справедливость: онъ удивительно умѣлъ соединять въ одномъ лицѣ художника и разсказчика. Хотя его картины относятся по замыслу къ типу литературныхъ, они такъ хороши въ красочномъ отношеніи, что значительно превышаютъ обычный уровень жанра.

Выше однако по существу живопись, исходящая изъ чисто живописныхъ идей. Всегда будетъ существовать большая качественная разница между картиной, являющейся иллюстраціей въ краскахъ къ той или иной идеѣ, и картиной, стремящейся только къ тому, чтобы какъ можно болѣе темпераментно возсоздать кусочекъ воспринятой глазомъ дѣйствительности. Понятно, что художники должны были сначала быть разсказчиками. Всегда найдется больше любителей искусства, увлекающихся содержаніемъ картинъ, нежели такихъ, глазъ которыхъ воспріимчивъ къ игрѣ свѣта, къ гармоніи красокъ. Но если бы художники не ополчились противъ вкуса публики, они не освободились бы отъ власти анекдота, не создали бы наиболѣе тонкихъ въ художественномъ отношеніи произведеній. Тема сама по себѣ ихъ уже не интересуетъ. Нѣтъ никакого содержанія. Зато эти картины не разсказы, а въ самомъ дѣлѣ—картины. Свѣтъ и краски соединяются въ звуки, дѣйствующіе на глазъ, какъ музыка на слухъ.

Во главѣ этой группы стоитъ *Герардъ Терборхъ*. Ученикъ Франса Гальса, онъ потомъ подвергся вліянію аристократической культуры. Этимъ объясняется то особое положеніе, которое онъ занимаетъ среди родныхъ жанристовъ. Красивымъ тономъ отличались уже его юношескія произведенія. Изъ череповъ, песочныхъ часовъ и книгъ создаетъ онъ вокругъ фигуръ красивое царство nature morte. Потомъ онъ подчинился вліянію другихъ художниковъ. Кавалеръ, человѣкъ предпріимчивый, Терборхъ отправился въ 1635 г. въ Англію ко двору Карла I и здѣсь увидѣлъ онъ дамскія портреты ванъ Дейка, прохладный серебристый тонъ которыхъ показался ему чрезвычайно симпатичнымъ.

Въ 1648 г. онъ присутствовалъ при заключеніи мира въ Мюнстерѣ, которое онъ увѣковѣчилъ въ картинѣ, находящейся въ Лондонской Національной галлереѣ, а это пребываніе въ Мюнстерѣ имѣло своимъ послѣдствіемъ, что по настоянію испанскаго посланника онъ рѣшилъ попытать счастье въ Испаніи. Правда, Веласкесъ находился тогда въ Римѣ, но его картины украшали дворецъ Альказаръ: болѣе позднія произведенія Терборха показываютъ, какое глубокое впечатлѣніе произвели на него духъ и краски Веласкеса.

Портреты его изображаютъ благородныхъ сеньеровъ, величественныхъ, какъ настоящіе испанскіе гранды, одѣтыхъ, какъ у Веласкеса, въ черный костюмъ, выступающихъ, какъ у Веласкеса, во весь ростъ на фонѣ жемчужно-сѣрой стѣны, только въ болѣе миніатюрномъ видѣ. То испанскій придворный стиль, только переведенный на голландскій языкъ. Такъ и въ его жанрахъ живутъ желтые тона великаго испанца, живетъ его чудесная розовая, благоухающая сѣрая и темно-черная краска. Терборхъ отличается къ тому же благородствомъ и холодной сдержанностью, выдѣляющими его изъ рядовъ голландскихъ художниковъ, какъ фигуру рыцарственную, почти испанскую.

Хотя война уже миновала, Терборхъ остался художникомъ солдатъ, отчасти потому, что лейтенантъ былъ окруженъ въ глазахъ голландскаго мѣщанина ореоломъ кавалера, отчасти потому, что свѣтлые мундиры, шпаги и шлемы съ перьями шикарныхъ офицеровъ давали ему вмѣстѣ съ бѣлыми атласными платьями и отороченными горностаемъ бархатными жакетками галантныхъ дамъ возможность создавать такія благородныя красочныя симфоніи. Однѣ эти красочныя идеи и опредѣляютъ собой содержаніе его картинъ. Красавецъ-трубачъ передаетъ въ качествѣ postillon d'amour письмо, ждетъ отвѣта и приноситъ его своему господину. Офицеры находятся въ нѣжномъ tête-à-tête съ дамами. Даже знаменитая картина, которую Гёте озаглавилъ «Отеческое наставленіе», изображаетъ на самомъ дѣлѣ только господина въ шляпѣ съ перьями рядомъ съ дамой въ черномъ, а передъ ними стоитъ дама въ бѣломъ. Кругомъ обычно выстраивается цѣлое царство nature morte—серебряныя чашки, граненные стаканы, серебряные подсвѣчники и дельфтскій фаянсъ, а также драгоцѣнные продукты иностранной промышленности, прибывавшіе въ Голландію изъ ея колоній. Если вмѣсто любви темой служитъ музыка, то люди не поютъ и не играютъ на скрипкахъ, какъ у Остаде и Стеена. Сцена обычно происходитъ въ салонѣ, въ избранномъ обществѣ. Кавалеры и дамы играютъ или соло, или вдвоемъ на мандолинѣ, изящный серебристый тонъ которой прекрасно гармонируетъ съ серебристымъ тономъ самихъ картинъ. Произведенія Терборха можно охарактеризовать только спокойными, холодными, изысканными словами.

Такимъ же «испанцемъ» кажется только еще одинъ изъ голландскихъ художниковъ: *Михаэль Свеертсъ*, извѣстный одной только, но очень тонкой картиной въ мюнхенской Пинакотекѣ. Въ трактирѣ собралось четверо молодыхъ людей. Но вы не обращаете вовсе вниманія на эти фигуры, вы видите только гармонію черныхъ и свѣтло-сѣрыхъ тоновъ. На нѣкоторыхъ дошедшихъ до насъ гравюрахъ

Свеертсъ называетъ себя eques et pictor. Странно, что мы знаемъ такъ мало объ этомъ кавалерѣ-художникѣ.

Какъ картины Терборха, такъ и картины *Питера де Гоха* (Hooch) лишены всякаго содержанія. Нѣсколько человѣкъ собралось въ комнатѣ, передъ дверью дома, во дворѣ или въ саду. Женщина читаетъ письмо, или шьетъ, или сидитъ у колыбели, или подаетъ нищему мальчику милостыню, или причесываетъ волосы дочкѣ. То, что привлекаетъ художника, это свѣтъ солнца, вливающійся пыльной золотистой полоской въ полутемную комнату или въ темный дворъ. Въ особенности любитъ Гохъ изображать нѣсколько комнатъ, съ цѣлью разнообразить свѣтовые мотивы. Изображается, напримѣръ, корридоръ въ квартирѣ. Въ открытую дверь направо видна комната, въ которой играетъ тонкій золотистый свѣтъ, въ дверь налѣво видна кухня, получающая свѣтъ отъ маленькаго окна въ глубинѣ. Оба эти потока свѣта соединяются затѣмъ очень тонко въ передней комнатѣ. Или изъ комнаты, гдѣ у окна сидитъ молодая женщина, въ открытую дверь открывается видъ на каналъ, гдѣ удитъ рыбу маленькая дѣвочка, а на фасадахъ бѣлыхъ домовъ играетъ серебристый свѣтъ солнца. Или позади двора, гдѣ въ углу стоятъ ведра и метлы, виднѣется ярко освѣщенный садъ, пронизанный свѣтомъ солнца. А главное: какъ ни сложны свѣтовыя темы, которыя ставитъ себѣ Гохъ, у васъ никогда не бываетъ впечатлѣнія, что здѣсь умѣло разрѣшена извѣстная проблема. Все такъ уютно и интимно, что вы совершенно забываете, что передъ вами картина. Вамъ и въ голову не приходитъ похвалить художника, но въ такихъ уютныхъ комнатахъ, гдѣ лучи солнца играютъ на полу и на ларцахъ, а вода тихо поетъ свою пѣсню въ котелкѣ надъ тлѣющимъ огнемъ, вамъ самимъ хотѣлось бы жить. Произведенія Гоха, какъ и «Бл. Іеронимъ» Дюрера, могутъ служить примѣрами того, что отличаетъ германское искусство отъ романскаго.

Съ Гохомъ раньше часто смѣшивали двухъ художниковъ—*Исаія Бурсе* и *Іоганна Янсенса*. Различіе между ними отчасти качественное, отчасти въ томъ, что у послѣднихъ сцена обычно происходитъ въ менѣе состоятельныхъ кругахъ. Изображенные Гохомъ люди принадлежатъ къ степенной буржуазіи. Въ ихъ квартирахъ мраморный полъ и прочная тяжелая мебель. Въ комнатахъ лицъ, изображенныхъ Бурсе и Янсенсомъ, обстановка бѣднѣе. Полъ сдѣланъ не изъ мраморныхъ плитъ, а изъ краснаго кирпича. Зеленовато-голубой тонъ придаетъ этимъ картинамъ болѣе мрачный оттѣнокъ въ сравненіи съ солнечными произведеніями Гоха. Слѣдовало бы далѣе указать на *Габріэля Метсу*, *Николая Кёдикъ*, *Питера ванъ Слингеландтъ*, *Квирина Брекеленкамъ*, *Якова Охтервельта* и *Іоганна Верколье*. Въ ихъ произведеніяхъ чередуются дамы за туалетомъ, офицеры, трубачи и концерты съ изображеніями кухонъ, съ рыбными и овощными рынками.

А съ именемъ *Яна ванъ деръ Меера* связаны самыя близкія намъ картины, возникшія тогда въ Голландіи. Онъ, несомнѣнно, похожъ на Питера де-Гоха. Подобно послѣднему онъ изображалъ интерьёры, изъ которыхъ открывается видъ на дворъ, лежащій въ тѣни, или на освѣщенную солнцемъ улицу. Отъ другихъ художниковъ онъ отли-

чается не только тѣмъ, что изображаетъ полуфигуры, а не фигуры во весь ростъ, часть комнаты, а не всю комнату, но и тѣмъ—а это самое существенное,—что его картины выдержаны не въ обычныхъ тогда золотистыхъ тонахъ, а въ свѣтлыхъ, прохладно-серебристыхъ. Преобладаетъ прозрачно-голубой и нѣжно-желтый цвѣтъ. Географическія карты въ черной полированной рамѣ образуютъ пикантныя черно-бѣлыя пятна на нѣжно-сѣромъ фонѣ стѣны. Эта особая концепція красочности дѣлаетъ ванъ деръ Меера намъ чрезвычайно симпатичнымъ. Никогда раньше матеріальность вещей не передавалась на полотнѣ съ такимъ очарованіемъ. Изображена, напримѣръ, голова молодой крестьянки. На голубомъ платьѣ, на желтомъ галстухѣ играетъ свѣтъ. Такія темы и раньше воспроизводились художниками, но никто не воспроизводилъ ихъ такъ, какъ ванъ деръ Мееръ.

Ему мы обязаны утонченіемъ и обогащеніемъ нашей зрительной способности. Въ исторіи развитія красочнаго чувства его произведенія обозначаютъ вѣху.

Только нѣкоторыя картины съ фигурами, вышедшія изъ-подъ кисти Корò, очаровываютъ подобнымъ сочетаніемъ красокъ.

Я. ВАНЪ ГОЙЕНЪ. Пейзажъ.

Голландскій пейзажъ.

Такой же популярностью, какъ жанръ, пользовались изображенія животныхъ. Скотоводство играло въ Голландіи большую роль. Еще нынѣ страна похожа на огромный крестьянскій хуторъ. Долины и холмы покрыты мягкимъ ковромъ травы. Тянутся поля, засѣянныя клеверомъ, и огороды, чередуясь съ великолѣпными лугами. Вездѣ виднѣются пастбища, окруженныя изгородями. Жирные быки, бѣлыя, точно свѣже вымытыя, овцы лежатъ на травѣ.

Во главѣ анималистовъ стоитъ *Пауль Поттеръ*. Съ чисто голландской дѣловитостью воспроизводилъ онъ огромныя коричневыя туши, медленную тяжелую поступь скота, голландскаго скота, ибо эти животныя не знаютъ страстей, борьбы, движенія. Флегматично жуютъ они жвачку, растянувшись въ самодовольномъ покоѣ. Кругомъ раскинулись зеленые луга, а наверху—безпредѣльныя небеса, сливающіяся незамѣтно на горизонтѣ съ моремъ.

Адріанъ ванъ де Вельде—подвижнѣе, кокетливѣе Поттера. Онъ руководствовался не столько мыслью воспроизводить природу, а скорѣе желаніемъ писать картины въ благородныхъ тонахъ. Свѣтло-зеленые весенніе тона Поттера у него превращаются въ золотистое clair-obscure.

Скотъ, стоящій у Поттера всегда на переднемъ планѣ, у него только часть пейзажа.

Первымъ изобразителемъ лошадей былъ (въ первой половинѣ XVII в.) *Паламедесъ Паламедешъ*, воспроизводившій кавалерійскія стычки, исполненныя бурныхъ движеній. Его смѣнилъ затѣмъ гибкій, элегантный *Филипсъ Вуверманъ*. Солдаты, коней которыхъ подковываютъ, цыгане и маркитантки, кавалеры и дамы, отправляющіеся верхомъ охотиться на оленя или на соколиную охоту, кавалеры, обучающіеся верховой ѣздѣ,—таково содержаніе его картинъ. Остроумна и молодцовата трактовка темы. Обычно на переднемъ планѣ онъ помѣщаетъ бѣлую лошадь въ видѣ пикантнаго бѣлаго пятна. Птицы нашли своего спеціалиста въ лицѣ *Мелхіора д'Ондекетера*, писавшаго индюковъ, павлиновъ и куръ,—картины, разсѣянныя нынѣ по всѣмъ галлереямъ.

Особая мѣщанская нотка отличаетъ эти изображенія животныхъ отъ аналогичныхъ картинъ фламандцевъ. У послѣднихъ вы видите (какъ у Яна Фита) прекрасныхъ псовъ, которыхъ держатъ на привязи карлики на дворцовыхъ террасахъ передъ развѣвающимися портьерами. Голландцы, напротивъ, вводятъ васъ на птичій дворъ, гдѣ маленькія дѣвочки бросаютъ курамъ кормъ.

Пейзажисты продолжали итти дорогой, на которую раньше вступили ванъ де Вельде и Зегерсъ. Послѣдніе лишь съ трудомъ отказывались отъ фигуръ—всадниковъ, рыболововъ, гуляющихъ, конькобѣжцевъ, такъ какъ публика требовала во что бы то ни стало предметнаго содержанія. Теперь фигуры все больше исчезаютъ изъ пейзажа. Пейзажъ становится самостоятельнымъ видомъ живописи. Въ то самое время, когда Спиноза провозгласилъ божественность всѣхъ явленій вселенной, пейзажъ праздновалъ свои первые тріумфы.

Въ отношеніи колорита голландскій пейзажъ отличается отъ прежняго тѣмъ, что въ немъ царитъ красота не красокъ, а тона—особенность, объясняющаяся какъ туманной, заглушающей краски атмосферой Голландіи, такъ и реакціей противъ школы Брёгеля. Высшей цѣлью, которую ставили себѣ фламандскіе мастера, была яркая красочная пестрота. Введя три тона: коричневый, зеленый и голубой для передняго, средняго и задняго плана, они превратили природу въ сверкающую сцену, освѣщенную разноцвѣтными огнями, а въ этой пестрой обстановкѣ копошатся пестрыя фигурки и переливающія всѣми цвѣтами животныя. Въ голландскихъ картинахъ нѣтъ никакихъ красочныхъ контрастовъ, нѣтъ вообще ярко выраженныхъ красокъ. Свѣтлая зелень деревьевъ, голубизна неба, цвѣтъ фигуръ—все подчинено темному, обычно коричневатому, общему тону. На пейзажѣ отразилась концепція красокъ, примѣненная сначала къ изображеніямъ интерьёровъ.

Первый художникъ этой группы *Янъ ванъ Гойенъ* жилъ на берегу моря, на берегу озера Зуйдера, на берегахъ рѣки Мааса. Рѣки, лѣниво катящія свои волны, лодки, безшумно скользящія къ морю, рыбаки, вытаскивающіе на берегъ сѣти,—таковы его обычныя темы. Въ особенности для него характеренъ пропитанный влажностью сѣро-коричне-

вый тонъ. Нѣсколько болѣе красочное впечатлѣніе производитъ *Соломонъ Рюйсдаль*. На его картинахъ листва не коричневая, а желтозеленая. Чаще всего встрѣчаются въ его картинахъ болотистые пруды, въ которыхъ отражается его любимое дерево—ива.

Его племянникъ и ученикъ *Яковъ Рюйсдаль* считается вполнѣ основательно величайшимъ голландскимъ пейзажистомъ. Благородная красота въ духѣ картинной галлереи свойственна всѣмъ его произведеніямъ. Вмѣстѣ съ тѣмъ онъ разностороннѣе остальныхъ художниковъ. Онъ живописалъ все, чѣмъ богата была его родина,—столѣтніе дубы и холмы, поросшіе верескомъ, болота и стоячія воды, тѣнистые лѣса, гдѣ пасется скотъ, и дикіе водопады, низвергающіеся среди мрачнаго сосноваго бора. Можно прослѣдить, какъ въ пейзажахъ Рюйсдаля отражалась его личная судьба. Какъ Гальсъ и Рембрандтъ, Рюйсдаль принадлежалъ къ числу художниковъ, неоцѣненныхъ современниками. Одиноко, подъ гнетомъ заботъ, прожилъ онъ послѣдніе годы и умеръ въ госпиталѣ. Картины его точно повѣствуютъ о его печальной судьбѣ. Онъ начинаетъ свою дѣятельность тихими и мирными пейзажами, изображаетъ дюны въ окрестностяхъ Амстердама, крыши изъ краснаго кирпича, поля, кусты, равнину, простирающуюся подъ серебристо-сѣрымъ свѣтлымъ небомъ. Потомъ наступила пора спокойной, въ себя увѣренной силы. Могучіе широкостволые дубы, способные выдержать какую-угодно бурю, поднимаютъ въ небо свои крѣпкіе сучья. Затѣмъ настали дни борьбы, дни растоптанныхъ надеждъ. И онъ изображаетъ тогда сцены разрушенія и опустошенія, природу, объятую страхомъ. На небѣ клубятся черныя тучи, пронизанныя желтыми молніями. Дождь падаетъ съ шумомъ на развалины церкви. Въ пустынномъ лѣсу низвергается со скалы водопадъ, унося съ собой глыбы и сваленныя ели. Или буря треплетъ верхушки засохшихъ голыхъ деревьевъ. Клокочущія волны свирѣпствуютъ около маленькихъ рыбацкихъ хатъ, съ рѣзко-звонкимъ шумомъ разбиваются о берегъ оторвавшіеся камни.

Наконецъ, настала пора одиночества, печали и резиньяціи. Художникъ вводитъ насъ въ чащу пустыннаго лѣса. Надъ землей простерлась, какъ саванъ, снѣжная пелена. Надъ ветхими гробницами раскинулось мрачно-коричневое небо. Между растрескавшимися памятниками устало вьется горный ручеекъ.

Не могъ просуществовать, какъ художникъ, и *Мейндертъ Гоббема*. Онъ взялъ поэтому мѣсто сборщика податей, спасшее его отъ нужды. Жилъ онъ скромно, довольствуясь малымъ, счастливымъ отцомъ семейства. Его нетребовательный, ясный, всегда довольный характеръ отражается и въ его картинахъ. Нѣтъ здѣсь ни бушующихъ волнъ, ни грозныхъ тучъ, нѣтъ ни мрачныхъ сосенъ, ни меланхолическихъ развалинъ. Передъ нами крестьянскія хаты, мельницы, спокойные ручейки, луга и лѣсочки. Въ объятіяхъ идиллическаго мира, во власти солнечной радости покоится земля. Къ тихимъ селеніямъ ведутъ дороги, усаженныя деревьями, поэтическія тропинки теряются въ зеленой дали, встаютъ пруды, гдѣ купаются съ крикомъ утки и водяныя лиліи поднимаютъ свои головки. Изъ-за деревьевъ выглядываютъ крытыя

краснымъ кирпичомъ крыши. Въ тѣнистомъ лѣсу стучитъ мельница, по листвѣ скользятъ лучи солнца. Гоббема отличается отъ Рюйсдаля еще тѣмъ, что у него природа—привѣтлива и ласкова. Одинокій Рюйсдаль былъ поэтомъ одиночества: онъ писалъ кладбища, дѣвственный лѣсъ, непроходимо-густой кустарникъ. У Гоббемы качающіяся на берегу лодки говорятъ о томъ, что недалеко—рыбаки. Дымъ, медленно поднимающійся изъ трубъ на крышахъ мирныхъ хатъ, свидѣтельствуетъ о томъ, что въ нихъ живутъ люди. In einem kühlen Grunde da geht ein Mühlenrad (Въ прохладномъ лѣсу стучитъ мельничное колесо)—этотъ стихъ лучше всего передаетъ сущность его идиллической, кроткой, привѣтливой живописи.

Имѣлъ и каждый изъ остальныхъ художниковъ такой пейзажъ и такое время дня, которые особенно хорошо отвѣчали его настроенію. Чисто голландской чертой является при этомъ тотъ фактъ, что они спокойно слѣдуютъ своему темпераменту, постоянно повторяя одинъ и тотъ же мотивъ, не чувствуя потребности въ разнообразіи. Посыпанная желтымъ пескомъ дорога, на ней пень, обвитый паразитическими растеніями, рядомъ срубленный стволъ, а на другой сторонѣ видъ на песчаную возвышенность,—вотъ мотивы, постоянно повторяющіеся въ пейзажахъ *Яна Винантса*.

Альбертъ Кюйпъ въ свою очередь художникъ, съ особенной любовью писавшій небо. Какъ мѣдная глыба, покоится земля подъ пылающимъ, какъ расплавленная сталь, куполомъ. Изображаетъ ли онъ пасущіяся стада или лагерныя сцены, главнымъ является у него не пейзажъ, а могучій сводъ неба, раскинувшійся надъ нимъ въ пурпурномъ блескѣ. Любовь къ красочнымъ тонамъ заставляетъ его порою дѣлать экскурсіи въ царство фантастическаго востока Рембрандта. Примѣромъ можетъ служить хотя бы горячо написанный пейзажъ, гдѣ передъ Соломономъ предстаетъ царица савская.

Какъ художникъ сумерекъ и ночи, славился *Артъ ванъ деръ Нееръ*. Онъ живописалъ конькобѣжцевъ, катающихся по льду туманнымъ зимнимъ полднемъ, зарева, озаряющія ночной мракъ, а еще чаще лунный свѣтъ, коричнево-красноватымъ сіяніемъ ложащійся на пустынные дюны. Глазъ голландца такъ привыкъ къ коричневому цвѣту, что даже лунное сіянье казалось художникамъ не серебромъ на фонѣ голубоватыхъ сумерекъ, а теплымъ густымъ золотомъ.

Слѣдуетъ далѣе указать на *Антониса Ватерло*, писавшаго лѣсныя просѣки, и на *Яна Беерстраатенъ*, творца зимнихъ пейзажей. Этими именами еще не исчерпывается списокъ пейзажистовъ. Вся страна точно подѣлена между отдѣльными художниками. У каждаго есть свое поле, которое онъ вспахиваетъ по мѣрѣ силъ и способностей.

Послѣ того, какъ была воспроизведена Голландія, художники завоевали и чужбину. Внося въ свои картины новое содержаніе, они пытались поднять интересъ къ пейзажу.

Аллартъ ванъ Эвердингенъ—очень разносторонній художникъ, первый заинтересовавшійся, между прочимъ, животнымъ міромъ,—изображалъ преимущественно Норвегію. Путешествуя по Скандинавскимъ горамъ, онъ зарисовалъ не мало этюдовъ, послужившихъ ему потомъ

въ Гарлемѣ и Амстердамѣ темами для картинъ. На голыхъ скалахъ, съ которыхъ низвергаются пѣнящіеся потоки, растутъ мрачныя сосны. Или на крутыхъ горныхъ вершинахъ поднимаются ветхія развалины. Онъ хотѣлъ, чтобы дикая природа Норвегіи производила на его картинахъ еще болѣе могучее впечатлѣніе, чѣмъ она производитъ въ дѣйствительности. Вотъ почему онъ часто прибѣгаетъ къ гиперболамъ, соединяя скалы и водопады въ эффектныя, хотя и не очень убѣдительныя композиціи.

Германъ Зафтлебенъ изображалъ въ свою очередь рейнскую долину. А *Франсъ Постъ*, совершившій въ 1637 г. съ графомъ Морицомъ Нассау путешествіе въ Бразилію, писалъ южно-американскіе пейзажи съ мѣднокожими полуголыми людьми, бѣлыми палатками, пальмами и тропическимъ солнцемъ,—картины, повѣствовавшія голландцамъ о ихъ заморскихъ колоніяхъ. Въ особенности же Италія снова стала обѣтованной страной голландскихъ художниковъ. *Янъ Ботъ*, *Германъ Сванефельдъ*, *Николай Берхемъ*, *Гендрикъ Моммерсъ*, *Карель Дюжарденъ*, *Іоганнъ Лингельбахъ*, *Янъ Асселинъ*, *Адамъ Пинакеръ*, *Янъ Гриффиръ* и многіе другіе снова отправились на югъ, живописали строгія линіи и яркое солнце Кампаньи. Если ихъ картины отличаются утомительнымъ однообразіемъ, то это объясняется тѣмъ, что привезенные ими этюды очень скоро были исчерпаны. Римскіе крестьяне, одѣтые въ козьи шкуры, крестьянки, сидящія поперекъ на ослѣ, погонщикъ муловъ, разбойники и музыканты, на фонѣ древне-римскій акведукъ, обломокъ мраморной колонны, храмъ и фрагментъ статуи—таковы тѣ элементы, изъ которыхъ они строятъ свои пейзажи, подобно математикамъ, создающимъ все новыя комбинаціи изъ опредѣленнаго ряда чиселъ.

Если принять во вниманіе то огромное значеніе, которое для голландцевъ имѣло море, вполнѣ понятно, что на ряду съ пейзажемъ большой спросъ существовалъ и на марину. *Симонъ де Флигеръ*, *Виллемъ ванъ де Вельде*, *Рейниръ Ноомсъ*, *Абрагамъ Сторкъ* и *Людольфъ Бакхуйзенъ*—таковы наиболѣе извѣстные въ этой области художники. Нечего искать въ ихъ картинахъ особенныхъ тонкостей. Передать безпокойный ритмъ волны и отраженіе предметовъ въ водѣ имъ не удалось. Вообще ихъ больше занимаютъ корабли, чѣмъ передача настроеній. Они озабочены тѣмъ, чтобы удовлетворить требованіямъ амстердамскихъ купцовъ. На корабли они поэтому смотрятъ глазами судостроителя, для котораго важно, чтобы каждая мачта, каждая доска были на своемъ мѣстѣ, а на море—глазами капитана, соображающаго, можно ли совершить переѣздъ.

Іовъ Беркгейде и *Эмануэль де Витте* воспроизводили, въ свою очередь, внутренность бѣло-выштукатуренныхъ реформатскихъ церквей, наполненныхъ свѣтомъ, падающимъ въ высокія окна, и молящимися.

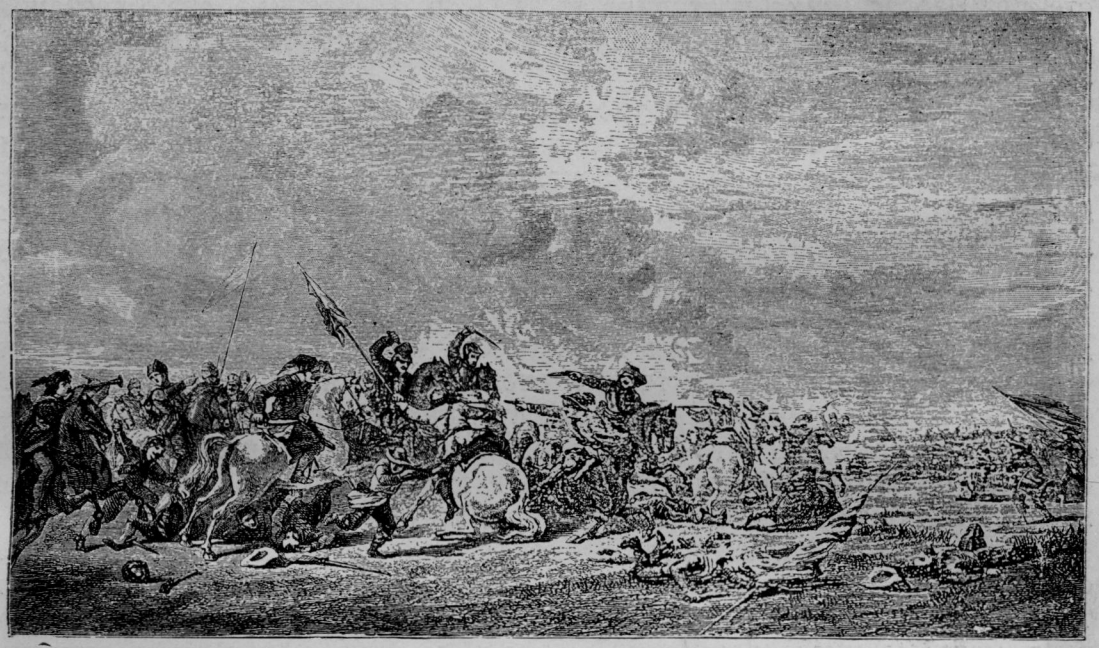
Герритъ Беркгейде и *Янъ ванъ деръ Гейденъ* изображали голландскіе города съ красными домами, улицами, каналами и прямолинейными аллеями деревьевъ. *Янъ Баптиста Веениксъ* прожилъ четыре года въ Италіи и писалъ главнымъ образомъ виды Кампаньи съ пасту-

хами и античными развалинами. А имя его сына *Яна Веникса* неразрывно связано съ представленіемъ объ убитыхъ зайцахъ. Вокругъ этого любимаго звѣря онъ нагромождаетъ убитыхъ павлиновъ, лебедей, фазановъ, рябчиковъ, утокъ; охотничьи ножи и ружья. На лѣвой сторонѣ фономъ является большая ваза или коричнево-красный занавѣсъ, а на правой—видъ парка.

Безчисленное множество художниковъ изображали «завтраки».

Укажемъ на *Абрагама ванъ Бейеренъ*, писавшаго плоды, устрицы, омары и стаканы, на *Мартина Симонса*, спеціалиста по части куропатокъ, на *Якова Гиллига*, воспроизводившаго рыбъ, и *Виллема Кальфъ*, изображавшаго бокалы, книги и раковины. А такъ какъ Голландія была вмѣстѣ съ тѣмъ страной, гдѣ разводили цвѣты, находили не мало работы и такіе художники, какъ *Янъ* и *Корнелисъ де Геемъ*, *Янъ ванъ Гюйсумъ* и *Рахиль Рюйшъ*. Одинъ обращалъ больше вниманія на гармонію красокъ, другой—на ботаническую точность, третій привлекаетъ богатаго любителя живописи тѣмъ, что помѣщаетъ на цвѣтахъ маленькихъ жучковъ, которыхъ можно разсмотрѣть лишь въ увеличительное стекло. Одинаково трудно сдѣлать изъ этихъ художниковъ выборъ и охарактеризовать ихъ творчество. У нихъ у всѣхъ есть странная черта фамильнаго сходства.

Даже третьестепенные художники, совершенно не интересные, какъ отдѣльныя личности, создаютъ, какъ въ дни средневѣковаго цехового производства, произведенія, являющіяся при всей безличности продуктами цвѣтущей эпохи.



ВУВЕРМАНЪ. Битва.

Конецъ голландской живописи.

И все-таки нельзя отрицать, что творчество голландскихъ художниковъ отличалось больше плодовитостью, чѣмъ глубиной. Нѣтъ больше крупныхъ великихъ художниковъ, а тѣхъ немногихъ, которые пережили эту эпоху, постигла та же участь, что Гальса и Рембрандта. Благоразумные среди нихъ искали себѣ другого источника существованія помимо живописи. Гойенъ занимался продажей старыхъ картинъ, тюльпановъ и домовъ, Янъ Стеенъ, его зять, арендовалъ трактиръ, Гоббема взялъ мѣсто сборщика податей. Питеръ де Гохъ былъ управляющимъ, Янъ ванъ Капелле открылъ красильню, Адріанъ ванъ де Вельде торговалъ полотномъ. Другіе, какъ Рюйсдаль, попадали въ госпиталь, третьи находятся въ спискѣ несостоятельныхъ должниковъ—какъ разъ именно тѣ, которые вносили въ однообразіе господствовавшаго творчества жизнь, умъ и движеніе.

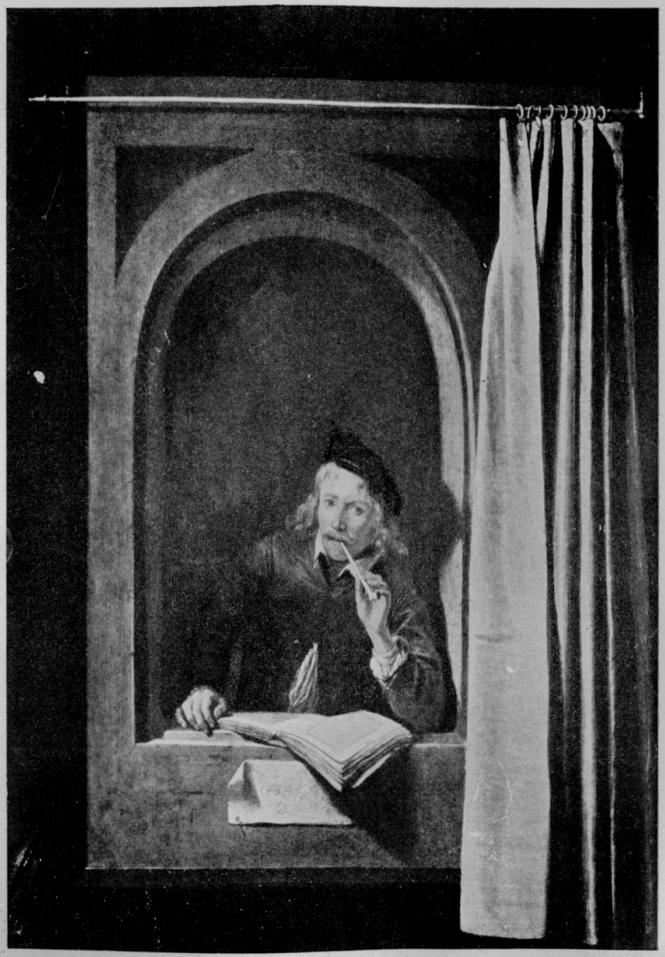
Голландія, когда-то оплотъ свободы, стала мѣщанской лавочкой. Вымерло великое поколѣніе государственныхъ дѣятелей, морскихъ героевъ, основателей колоній: мѣсто ихъ заняло поколѣніе скуповатыхъ и туповатыхъ буржуа. Объ этомъ живо свидѣтельствуетъ живопись. Буржуа цѣнитъ въ произведеніи искусства не столько талантъ, а скорѣе прилежаніе. Все должно быть чистенько сдѣлано, все должно быть педантически правильно. Въ особенности же хороша картина, если въ ней есть подробности, неразличимые простымъ глазомъ, подробности, которыя можно разсмотрѣть только черезъ увеличительное

стекло. Эта эстетика доставила въ XIX в. Мейсоннье его блестящій матеріальный успѣхъ, а въ XVII в. ей обязанъ былъ своей славой *Герардъ Доу*.

Доу былъ красой и гордостью своей націи. Онъ зарабатывалъ больше всѣхъ остальныхъ художниковъ. Аккуратность его кисти импонировала настолько же, насколько геніальность Гальса вызывала досаду. Когда остъ-индская компанія привѣтствовала вернувшагося въ Англію Карла II, она пріобрѣла за баснословную сумму картину Доу и поднесла ее въ даръ королю. А одинъ банкиръ платилъ ежегодно 1000 гульденовъ, чтобы имѣть право первымъ пріобрѣтать картины Доу. Во всѣхъ музеяхъ вы найдете его произведенія, изображаютъ они самыя разнообразныя темы и всегда съ одинаковой филистерской сухостью. На портретахъ переданы съ микроскопической точностью—въ духѣ не примитивовъ, а педантизма—каждая морщинка и каждая складка на лицѣ, каждый волосокъ и каждая ниточка на шубѣ или плащѣ. Затѣмъ идутъ его полуфигуры въ окнѣ, его «конекъ».

Изъ окна выглядываетъ, смѣясь, служанка, или дама сидитъ за своимъ туалетомъ, или дѣвушка поливаетъ цвѣты или старикъ куритъ трубку или мать съ лицомъ, испещреннымъ морщинами, шьетъ. А кругомъ нагромождены всякіе предметы, блескомъ которыхъ гордились голландскія хозяйки—кувшины, блюда, стаканы, горшки, котелки, не забыты и тѣ орудія, при помощи которыхъ достигалась эта чистота: щетки, метлы и тряпки. На платьяхъ можно разглядѣть рисунокъ. Когда передъ нами книги, то черезъ увеличительное стекло можно прочесть текстъ. Иногда вмѣсто окна рамой служитъ пещера, въ которой сидятъ отшельники. Подобный сюжетъ подсказывался какъ тѣмъ, что такія лица морщинисты, такъ и тѣмъ, что распятія, черепа, песочные часы и кучи соломы давали поводъ вдаваться въ мелочи. Чтобы лучше подчеркнуть тонкость исполненія, Доу иногда прибѣгалъ къ помощи свѣта свѣчей. Служанка входитъ въ кладовую съ свѣчей, булочница освѣщаетъ свѣчей свой товаръ. Не пренебрегаетъ онъ и шутками ради возбужденія смѣха—вафельщица переодѣваетъ сынка, съ которымъ случилось маленькое несчастіе, или мышка заблудилась въ комнатѣ.

Это—неостроумное, сухое и пустое искусство, въ которомъ отразилась душа Голландіи, позволившей Гальсу и Рембрандту умереть съ голода. Отъ Герарда Доу *Франсъ ванъ Мирисъ* отличается только тѣмъ, что содержаніе его картинъ болѣе салонно. Молодыя дамы ѣдятъ за завтракомъ устрицы, играютъ съ попугаемъ или собачкой, играютъ на мандолинѣ или смотрятся въ зеркало—таковы его обычныя темы. Съ той же аккуратностью, съ какой Доу писалъ шерстяныя куртки, передаетъ Мирисъ переливчатыя шелковыя платья, шляпы съ перьями, жемчужныя ожерелья и горностаевыя шубы. Другими представителями этой мелочной внѣшней живописи были *Виллемъ ванъ Мирисъ*, *Эглонъ ванъ деръ Нееръ*, *Каспаръ Нетшеръ* и *Готтфридъ Шалкенъ*. У этихъ художниковъ ловкость кисти соединяется съ приторной граціей, съ чѣмъ-то розовымъ, сладкимъ, банально-хорошенькимъ, сближающимъ головки съ типомъ Ніобеи. Всюду помѣщаются колонны и барельефы,



Доу: *Автопортретъ.*

П. де Гохъ: *Дворъ.*

Рюйсдаль: *Зима.*

Гоббема: *Пейзажъ.*

не имѣющіе никакого отношенія къ сюжету. На картинѣ Доу, изображающей молодую мать (въ музеѣ въ Гаагѣ) на колоннѣ у лѣстницы, имѣется, напр., рельефъ съ Амуромъ. А анималистъ Николай Берхемъ заставляетъ своихъ коровъ и козъ пастись около увитыхъ плющемъ развалинъ, рядомъ съ которыми онъ помѣщаетъ пастушекъ, похожихъ на нимфъ. На хранящейся въ Амстердамѣ картинѣ Вернера ванъ Фалькерта, изображающей членовъ правленія госпиталя, бѣдный Лазарь (на фонѣ), которому псы лижутъ раны, похожъ скорѣе на рѣчного бога или на Тезея на фронтонѣ Парѳенона. Потомъ въ угоду второстепеннымъ подробностямъ мѣняются и самыя темы. Въ медовый мѣсяцъ независимости Голландіи писалъ Гальсъ свои фолстафіады, а Янъ Стеенъ свои пирушки риторовъ, гдѣ пьяные мужчины сажаютъ себѣ на колѣни хохочущихъ дѣвокъ. Потомъ въ эпоху воцаренія филистерскаго духа люди приходили въ восторгъ при видѣ того, какъ правдиво воспроизводилъ Доу оловянную кружку или горшокъ съ цвѣтами, колыбель или ведро, блюдо изъ маіолики или метлу. А теперь входятъ въ моду игривыя пастушескія сцены, буколическія идилліи, отличавшіяся манерной элегантностью. Живопись, сначала грубоватая и ухарская, потомъ сухо-мелочная, становится теперь слащаво-аффектированной.

Портретная живопись можетъ объяснить намъ причину этой перемѣны. Ранніе портреты изображаютъ упрямыхъ демократовъ, крѣпкихъ плебеевъ. Ихъ сыновья—степенные домовладѣльцы, надменные богачи. Это отличіе между отцами и дѣтьми уже бросается въ глаза на находящейся въ Берлинѣ семейной картинѣ де-Кейзера. Отецъ, рука котораго покоится на молитвенникѣ,—почтенный лавочникъ весьма плебейскаго типа. Оба напомаженныхъ сына уже сознаютъ себя, напротивъ, представителями jeunesse dorée, людьми, освобожденными отъ необходимости трудиться, такъ какъ они могутъ жить на проценты съ своего капитала. Нѣкоторые молодые люди на картинахъ ванъ деръ Гельста точно страдаютъ ожирѣніемъ. Третьей фазой является моментъ, когда мѣщане принялись разыгрывать дворянъ. Мы видѣли, что художники сами рано почувствовали влеченіе къ рыцарственности аристократической культуры. Гальсъ охотно помѣщаетъ на фонѣ своихъ картинъ гербы, заставляетъ блистать шпаги и звенѣть шпоры. Терборхъ производитъ впечатлѣніе миніатюрнаго Веласкеса, изображая почтенныхъ девентерскихъ купцовъ въ видѣ гордо-флегматичныхъ испанскихъ грандовъ, выдѣляющихся въ рыцарской позѣ, въ черномъ костюмѣ, съ шляпой въ рукѣ на жемчужно-сѣрой стѣнѣ. Свеертсъ подписывался: eques. Вуверманъ изображалъ сыновей банкировъ, дерущихся на дуэли, выѣзжающихъ, точно благородные дворяне, съ своими дамами на соколиную охоту. Вееникс и де-Геемъ трактовали nature morte въ такомъ помпёзномъ духѣ, точно ихъ картины предназначались не для мѣщанскихъ квартиръ, а для королевскихъ дворцовъ. Эта романтическая тоска художниковъ по аристократической красотѣ превратилась у буржуазіи въ характерное для выскочекъ фатовство.

Вся жизнь Голландіи получила тогда придворный оттѣнокъ.

Появляются книги, повѣствующія о бытѣ знати. Дворъ,—говорится въ нихъ,—вотъ центръ изысканной культуры. Только путешествуя, смогутъ молодые люди присвоить себѣ элегантность и лоскъ, ловкость и привлекательность, отличающія придворнаго отъ мѣщанина. Люди стремятся пріобрѣсти дворянскіе титулы, изучаютъ свою родословную, покупаютъ помѣстья и заимствуютъ ихъ названія. Губракенъ составляетъ списокъ высокопоставленныхъ лицъ, «облагородившихъ живопись тѣмъ, что сами ею занимались». Даже въ стилѣ писемъ, въ литературѣ можно прослѣдить это вторженіе придворныхъ нравовъ въ жизнь. Обращеніе, когда-то грубое и неотесанное, становится высокопарнымъ. На сценѣ, гдѣ когда-то ставились народныя пьесы Бредеро, прославляется теперь «высокая судьба благородныхъ лицъ». Люди, когда-то неотесанные, теперь щеголяютъ знаніемъ литературы и классическимъ образованіемъ. Обычной сатирической фигурой становится «нидерландскій попугай», примѣшивающій къ родному языку латинскія, французскія, испанскія и итальянскія слова. Даже католицизмъ, противъ котораго когда-то ополчались, снова находитъ себѣ приверженцевъ, какъ «религія знати».

Портреты, изображающіе представителей третьяго поколѣнія, выдержаны, естественно, въ придворномъ стилѣ. Между фламандскими картинами Гонзалеса Кокесъ и портретомъ купца Гельфинга съ его семьей, принадлежащимъ кисти Метсу (въ берлинской галлереѣ), нѣтъ никакого различія. Отецъ одѣтъ (у Метсу) въ черный бархатъ и стоитъ, рукой упираясь въ бокъ, въ такой величественной позѣ, какъ Филиппъ II, готовящійся дать аудіенцію. Важно держатъ себя и дѣти. На стѣнѣ комнаты, убранной съ княжеской роскошью, виднѣется наполовину скрытая отъ глазъ писанная масляными красками картина и роскошный каминъ съ колоннами. На индивидуальныхъ портретахъ мужчины носятъ парики. Грудь украшена золотой цѣпью, на плечахъ пышный аристократическій плащъ. Молодые люди одѣты въ элегантные коротенькіе плащи, обильно украшенные лентами, бантиками и розетками. Перестали и женщины быть неуклюжими. Какъ придворныя дамы, улыбаются онѣ изъ-за вѣера изъ слоновой кости. Въ волосахъ сверкаютъ діадемы, словно собственность старой княжеской семьи. Брыжи, поскольку онѣ уцѣлѣли, сдѣланы изъ настоящихъ брюссельскихъ кружевъ. Онѣ потеряли свою жесткую форму, приблизились къ типу воротника à la Stuart, сообщающаго головѣ княжеское величіе. Изъ кружевныхъ манжетокъ выглядываютъ стройные, обильно украшенные кольцами и перстнями пальцы. Дамы носятъ часто глубокое декольтэ, какъ красавицы эпохи Ренессанса на картинахъ Пальмы и Бордоне. Другія стоятъ въ величественной позѣ испанскихъ государынь, держа въ одной рукѣ платокъ, другую положивъ на спинку кресла. На нихъ—кринолинъ въ видѣ бочки, а на немъ довольно назойливо выставлены на показъ украшенія. Другія смотрятъ внизъ съ балкона, словно Юлія поджидаетъ далекаго Ромео.

Если изображены еще и дѣти, то эти портреты сближаются съ Мадоннами. Стоя передъ развѣвающейся портьерой, мать держитъ на рукахъ голаго младенца, похожаго на Младенца Христа миланской

школы, а старшая сестрица смотритъ на группу, какъ маленькій Іоаннъ Креститель. Эстетическимъ характеромъ должна, естественно, отличаться и обстановка. Передъ нами уже не комнаты, а парки, гдѣ виднѣются статуи и большія вазы, украшенныя античными рельефами. Характерна въ этомъ отношеніи хранящаяся въ Дрезденѣ семейная группа.

Мужъ, одѣтый въ шелкъ, положилъ руку на вазу въ стилѣ барокко; его жена, хотя и настоящая голландская купчиха, разодѣлась, какъ какая-нибудь богиня Помона, она носитъ декольтэ, изъ пышныхъ рукавовъ выглядываютъ полныя руки, а на колѣняхъ, въ живописно ниспадающемъ платьѣ, лежатъ персики и апельсины. Стоящая на постаментѣ въ стилѣ барокко статуя Амура указываетъ на ихъ счастливую семейную жизнь.

Дѣти отличаются артистическими наклонностями. Младшій ребенокъ смотритъ вдохновенно въ высь, а старшій указываетъ демонстративнымъ жестомъ, какъ у Лебрёна художники, на рисунокъ, который сдѣлалъ. На каменной баллюстрадѣ лежитъ, какъ на церковныхъ картинахъ Кривелли, восточный коверъ.

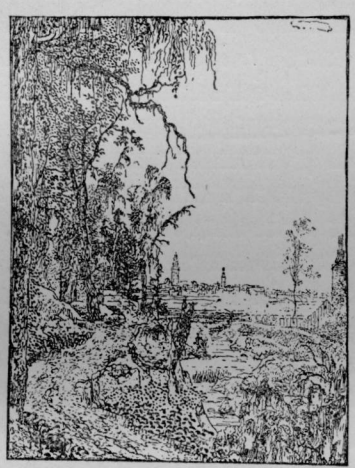
Художникъ, которому принадлежитъ эта картина,—аристократъ Адріанъ ванъ деръ Верфъ, послѣдній голландскій художникъ. Въ своей книгѣ Groot Schflderbock фламандецъ Жераръ де *Перессъ* увѣковѣчилъ эстетику эпохи. Онъ смѣется надъ Гальсомъ, «вдохновлявшимся продавщицами рыбы и яблокъ», и требуетъ, чтобы художникъ подчинялся тому, что «знать называетъ хорошимъ вкусомъ». А этимъ «хорошимъ вкусомъ» является—французскій придворный стиль. Ибо величайшимъ художникомъ провозглашенъ Лебрёнъ, а пейзажистамъ рекомендуется писать картины «съ прямыми деревьями, роскошными дворцами и изящными фонтанами»—стало быть, въ стилѣ Ленотра. Рѣчь идетъ о томъ, чтобы облагородить все голландское искусство, создать стиль возвышенный, въ духѣ античнаго или въ духѣ чинквеченто.

Навстрѣчу этимъ запросамъ и шелъ Адріанъ ванъ деръ Верфъ. Изящной кистью, съ классической исправностью, съ академической холодностью воспроизводилъ онъ библейскія и миѳологическія темы, модныя въ эпоху аристократическаго искусства. Достаточно напомнить его наиболѣе извѣстную картину, находящуюся въ дрезденской галлереѣ—«Изгнаніе Агари». Карель Фабриційй перенесъ сцену въ голландскій мѣщанскій домъ. Дѣйствующія лица были одѣты въ голландскій костюмъ. Вся комната была насыщена свѣтомъ. У Адріана ванъ деръ Верфъ царитъ лишенный всякаго темперамента, пластическій стиль. Авраамъ одѣтъ въ обязательную для Ренессанса тогу, а Агарь—такая благородная фигура, словно художникъ заимствовалъ ее изъ Пожара въ Борго Рафаэля. На его «Мадоннахъ»—въ качествѣ придворнаго художника католика-курфирста онъ принимался за темы, исчезнувшія изъ протестантскаго искусства Голландіи—Младенецъ Христосъ сидитъ въ элегантной позѣ, а грудь Маріи пикантно обнажена, какъ на картинахъ школы Леонардо да Винчи.

Все же необходимо признаться, что такія картины, какъ Адамъ и Ева, кающаяся Магдалина или Судъ Париса, не только отмѣчены

печатью эклектизма, но и печатью эпохи. Хрупки стройныя тѣла на длинныхъ ногахъ, изящны прически, изысканны движенія. Небольшой размѣръ въ соединеніи съ фарфоровой гладкостью исполненія еще усиливаютъ впечатлѣніе граціозности, которая съ своей атмосферой пудры и духовъ уже не укладывается въ программу XVII в.

Ванъ деръ Верфъ умеръ въ 1722 г., годомъ позже Ватто. А за это время величественные жесты эпохи барокко уже смѣнились изяществомъ и граціей Рококо.



ОГЛАВЛЕНІЕ.

	Стр.
Губертъ и Янъ ванъ Эйкъ	5
Послѣдователи ванъ Эйка	14
Мемлингъ	22
Стиль Возрожденія въ Нидерландахъ	30
Портретная живопись, пейзажъ, фантастика и жанръ	39
Кёльнцы	49
Южногерманское искусство въ XV в.	58
Дюреръ	67
Вопросъ о національномъ элементѣ въ нѣмецкомъ искусствѣ	83
Франконія, Баварія и Саксонія	94
Эльзасъ и Швабія	106
Гольбейнъ и болѣе поздніе нѣмецкіе художники	115
Духъ и стиль барокко	131
Темы живописи барокко	141
Тинторетто	168
Карраччи и ихъ послѣдователи	176
Караваджіо и его послѣдователи	183
Начало испанской живописи	193
Первые испанскіе классики	204
Веласкесъ	215
Мурильо	227
Рубенсъ	235
Послѣдователи Рубенса	248
Ванъ-Дейкъ	254
Франція до 1650 г.	262
Вѣкъ Людовика XIV	269
Начало голландской живописи	274
Франсъ Гальсъ	283
Послѣдователи Франса Гальса	292
Рембрандтъ	296
Голландскій жанръ	306
Голландскій пейзажъ	315
Конецъ голландской живописи	321

Иллюстраціи на отдѣльныхъ листахъ.

Губертъ ванъ Эйкъ: Музыка ангеловъ	8
Янъ ванъ Эйкъ: Мадонна	—
Д. Боутсъ: Мельхиседекъ и Авраамъ	—
К. Матсейсъ: Марія Магдалина	—

Стр.

Мемлингъ: Мадонна 12
Рожеръ ванъ деръ Вейденъ: Апостолъ Лука пишетъ портретъ Маріи 18
Герардъ Давидъ: Поклоненіе Младенцу . . . . . —
Скорель: Портретъ . . . . . —
Барендъ ванъ Орлей: Марія Магдалина. . . . . —
Янъ ванъ Эйкъ: Бракосочетаніе купца Арнольфини 24
Босхъ: Сотвореніе человѣка 30
Пахеръ: Бл. Августинъ. . . . . —
Госсартъ: Адамъ и Ева . . . . . —
Патиниръ. Обращеніе св. Губерта. . . . . —
Мемлингъ: Пріѣздъ св. Урсулы въ Кёльнъ 36
П. Брёгель: Деревенскій праздникъ 44
Росмеревеле: Купеческая чета. . . . . —
Творецъ Житія Маріи: Поклоненіе Младенцу. . . . . —
Творецъ Успенія Маріи: Св. Христина и св. Гудула . . . . . —
Дюреръ: Мадонна съ чижомъ. 52
Дюреръ: Адамъ и Ева 60
Гольбейнъ Старшій: Св. Елизавета и св. Варвара. 72
Лохнеръ: Св. Антоній, св. Корнелій, Марія Магдалина и портретъ приносящаго даръ. . . . . —
Дюреръ: Апостолы. . . . . —
Дюреръ: Портретъ Гольцшуера 76
Л. Кранахъ: Епископъ Альбрехтъ Бранденбургскій 86
Бальдунгъ: Пфальцграфъ Филиппъ. . . . . —
Альтдорферъ: Купающаяся Сусанна. . . . . —
Грюневальдъ: Св. Маврикій и св. Эразмъ. . . . . —
Гольбейнъ: Дженъ Сеймуръ 96
Л. Кранахъ: Влюбленный старикъ 102
Гольбейнъ. Эразмъ 112
Бургкмайръ: Св. Ульрихъ 118
Бургкмайръ: Св. Варвара. . . . . —
Штригель: Семья патриція . . . . . —
Аг. Карраччи: Портретъ. . . . . —
Гвидо Рени: Лукреція 132
Дольчи: Ангелъ «Благовѣщенія» 138
Ан. Карраччи: Панъ и Аполлонъ 144
Альбани: Судъ Париса . . . . . —
Гверчино: Мученичество св. Екатерины. . . . . —
Сассоферрато: Мадонна . . . . . —
Тинторетто: Происхожденіе млечнаго пути 148
Тинторетто: Автопортретъ 152
Караваджіо: Мученичество св. Петра. 158
Дольчи: Саломея . . . . . —
Аллори: Юдиѳь . . . . . —
Л. Карраччи: Сусанна и старцы . . . . . —
Тинторетто: Адамъ и Ева 170
Греко: Христосъ. 178
Мурильо: Мадонна 184
Пантоха: Императрица Марія 194
Моръ: Филиппъ II . . . . . —
Коэльо: Мадонна . . . . . —
Зурбаранъ: Видѣніе Св. Петра. . . . . —
Веласкесъ: Филиппъ IV 206
Мурильо: Христосъ. 212
Рибера: Непорочное зачатіе . . . . . —
Веласкесъ: Смѣющійся мальчикъ . . . . . —

Стр.

Веласкесъ: Принцесса Маргарита 212
Веласкесъ: Маріанна Австрійская 220
Мурильо: Мальчикъ. 228
Рубенсъ: Андромеда 236
Рубенсъ: Праздникъ Венеры 240
Рубенсъ: Діана на охотѣ. . . . . —
Рубенсъ: Портретъ Елены Фурманъ (второй жены Рубенса) . . . . . —
Рубенсъ: Св. Себастіанъ . . . . . —
Рубенсъ: Дочь Генриха IV. 250
Ванъ-Дейкъ: Автопортретъ. 256
Ванъ-Дейкъ: Карлъ I 264
Миньяръ: Марія Манчини 270
Ванъ-Дейкъ: Супруга Карла V . . . . . —
Пуссенъ: Леда . . . . . —
Шампень: Кардиналъ Ришелье . . . . . —
Рембрандтъ: Представители суконнаго цеха 276
Лененъ: Крестьяне 284
Остада: Крестьяне . . . . . —
Ванъ-деръ Меръ: Проба вина . . . . . —
Гальсъ: Гилле-Боббе и курильщикъ . . . . . —
Гальсъ: Цыганка 288
Корнелисъ де Фосъ: Дочери художника 294
Іордансъ: Святочный пиръ . . . . . —
Броуверъ: Дерущіеся мужики . . . . . —
Тенирсъ: Деревенскій праздникъ . . . . . —
Рембрандтъ: Портретъ 298
Рембрандтъ: Ночной дозоръ 302
Рембрандтъ: Автопортретъ(?) 308
Янъ Стеенъ: Молитва передъ обѣдомъ 312
Доу: Автопортретъ. 322
П. де Гохъ: Дворъ. . . . . —
Рюйсдаль: Зима . . . . . —
Гоббема: Пейзажъ. . . . . —

Иллюстраціи въ текстѣ.

Поклоненіе Агнцу. 5
Янъ ванъ Эйкъ: Св. Варвара 14
П. Брегель: Жадность 29
І. Босхъ: Искушеніе св. Антонія 39
Шонгауеръ: Благовѣщеніе 49
Творецъ Амстердамскаго кабинета: Влюбленные 57
Творецъ Амстердамскаго кабинета: Игра въ карты 58
Шонгауеръ: Свиньи. 66
Дюреръ: Апокалипсисъ 67
Дюреръ: Музыканты 82
Кранахъ: Св. Георгій. 83
Гольбейнъ: Пляска смерти 93
Кранахъ: Лютеръ 94
Бегамъ: Блудный сынъ 105
Бальдунгъ: Св. Христоферъ 115
Гольбейнъ: Пляска смерти. 140
Гвидо Рени: Восходъ солнца 141
Л. Каррачи: Морскіе боги 168
Бернини: Колодецъ 175
Иллюстрація къ поэмѣ Марини: Адонисъ 183

Стр.

Эррера: Св. Василій. 193
Берругуэто: Аутодафе 215
Иллюстрація въ поэмѣ Марини: Адонисъ 226
Рубенсъ: Сенека 235
Ванъ-Дейкъ: Автопортретъ 254
Украшеніе въ стилѣ Людовика XIV 268
Рембрандтъ: Антіопа и Фавнъ 274
Эвердин енъ: Пейзажъ 282
Рембрандтъ: Бѣгство въ Египетъ 296
Рембрандтъ: Пейзажъ. 305
Питеръ де Гохъ: Интерьёръ 306
Я. ванъ Гойенъ: Пейзажъ 315
Вуверманъ: Битва. 321
Зегерсъ: Пейзажъ. 326

23687
8067

Центр. Гор. Библиотека
им Н. А
Островского
г. Комсомольск
36151